

قال رسول الله ﷺ الحديث

دكتور محمد عبد النعم ففاحي



الكتاب

مَلَأَ سِرِّي لِنَفْسِي الْأَرْبَى

الْحَدِيثُ

الناشر : الدار المصرية اللبنانية

١٦ ش عبد الخالق ثروت - القاهرة

تليفون : ٣٩٢٣٥٢٥ - ٣٩٣٦٧٤٣

فاكس : ٣٩٠٩٦١٨ - يرقياً : دار شادو

ص - ب : ٢٠٢٢ - القاهرة

رقم الإيداع : ٩٥ / ٨٠٦٠

الترقيم الدولى : 6 - 226 - 977

جمع : صوبية للطباعة والنشر

العنوان : ٧ - ١٠ أرض السلام للمهندسين

تليفون - ٣٠٣٦٠٩٨ - ٣٠٣١٠٤٣

طبع : المحدثى

العنوان : ٦٨ شارع العباسية - ت : ٤٨٢٧٨٥١

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى : ١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

تصميم الغلاف : محمد فايد

مَدَامُ سُرَّ لِنَفْذِ الْأَمْرِ

الْحَدِيثِ

دكتور محمد عبد المنعم خفاجي



الناشر
دار الفقه رتبة القضاة

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير

النقد الأدبي تراث عريق عظيم ، ترك لنا أسلافنا النقاد القدامى فيه كنوزاً غالية من تلك الكنوز : نقد الشعر لقدامة ، ونقد النثر لابن وهب ، والموازنة للأمدى ، والوساطة للمُرجاني والعمدة لابن رشيقي ، ومناهج البلغاء لحازم والمثل السائر لابن الأثير ، وغيرها .

فلما جاء العصر الحديث عاد النقد الأدبي إلى ساحة الأدب بترائه ومؤلفاته الخالدة ، ووفد علينا النقد الغربي بمناهجه المختلفة في كتب النقد الأوربي التي تُرجمت إلى العربية على أيدي الذين تعلموا في جامعات ومعاهد أوروبا ، وعلى أيدي الأدباء الذين قرءوا للنقاد الغربيين مؤلفاتهم النقدية وتأثروا بها .

وتيارات النقد الغربي في أوروبا في القرن التاسع عشر ومدارسه وصفها (ت . س إليوت عام ١٩١٩) بالفوضى والاضطراب ، وإن كان منشؤها جميعها واحداً ، وهو التيار الرومانسي الذي تفرع منه معظم الأعمال الأدبية والفنية .

والرومانسية التي تجذت الفرد ، وآمنت بقدراته ، وأحنت رأسها لإمكاناته ، كانت ترى الأدب تعبيراً عن الذات ، أي عن الفرد ، وترى أن النقد هو ما يوضح لنا مدى صدق هذه النظرية ، وأكبر مقياس للعمل الأدبي عند الرومانسيين هو إخلاص الأديب في العاطفة التي يعبر عنها فيما يكتب .

إن الأدب عندهم تعبير صادق عن الأديب ، والنقد تعبير عن الناقد ، فهو أدب إنشائي لا يختلف عن الأدب ، وعلى ضوء ذلك نشأت في الغرب مدرستان للنقد :

- المدرسة العاطفية .

- والمدرسة النفسية .

ورواد المدرسة النفسية يرون أن الإبداع الأدبي تعبير مباشر عن شخصية الأديب ، فهو وسيلة تساعد على الكشف عن شخصيته ومعرفة حياته معرفة شاملة ودقيقة ، ولكن منهج هؤلاء الرواد أكثر فائدة لعالم النفس من فائدته للأدب والنقد .

ورواد المدرسة العاطفية في النقد يرون أن الأدب تعبير مباشر عن الذات ، أي عن الفرد ويفسرون العمل الأدبي على أنه تعبير عن المشاعر التي تحبش في صدر الأديب والكاتب ، وأثر هذه المشاعر على الناقد ، فالأدب والنقد ذاتيان لا ينفصلان عندهم لقواعد ، ومن بين هؤلاء الرواد «أناطول فرانس» الذي كان يقول : إن النقد هو مغامرة يقوم بها العقل بين الآثار الأدبية ؛ ومنهم «أوسكار وايلد» الذي كان يقول : النقد يجب أن يخلق شيئاً جديداً في العمل الأدبي ، ونقد هؤلاء لا يكشف عن العمل الأدبي والاستمتاع به ، بل إنه يلهيها عن الإبداع ، ويشغلنا عنه .

ثم نشأت المدرسة الواقعية في الأدب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وذهبت هذه المدرسة إلى أن الأدب تعبير عن المجتمع أو عن البيئة ، وتفرعت عن هذه النظرية مدارس النقد التاريخية والاجتماعية والمادية والجدلية ، التي نادى بها «ماركس» ، وهم يفسرون العمل الأدبي في ضوء الظروف الاقتصادية أو التاريخية ، أو الاجتماعية التي نشأ فيها .

ومنذ ذلك التاريخ ومدارس النقد الأوربي تتوالى مدرسة بعد مدرسة . .
فأية فوضى أكثر من فوضى المدارس النقدية هذه ١٩

إننا بلا شك قد تأثرنا تأثراً كبيراً بالنقاد الغربيين وبمناهجهم . . مما
جعل النقد عندنا عبثاً في عبث ، وجعل الكتاب الذين سمو أنفسهم نقاداً
يثرثرون ولا يأتون بجديد ، وكما قال العربي القديم : أَرَى جَعَجَعَةً وَلَا أَرَى
طَحْنًا .

ومن هنا فإن هذا الكتاب هو صورة لمدارس النقد عندنا ، وعند
الغربيين ، ولمختلف أفكار هؤلاء وهؤلاء وهو دراسات في النقد الأدبي
الحديث ، تتناول مدارسه ومذاهبه ، وموازينه ، والأسس الحديثة لنقد
الشعر ، ويربط بينه وبين النقد العربي القديم بصلات من التحليل لعناصر
العمل الأدبي وخصائصه وألوانه .

وليس أكثر مشقة من تناول النقد الأدبي الحديث ، لتعدد مدارسه
ومذاهبه ، ولكثرة أعلامه وتباين نظرياتهم .

وأتمنى أن أكون قد وفقت في هذه الدراسة في بلوغ الهدف ، ورسم
المنهج ، وتحديد المذاهب ورسم صور دقيقة لمدارس النقد الحديث .

وبالله التوفيق ، ، ،

د . محمد عبد المنعم خفاجي

تمهيد

ما هو النقد (١) ؟ :

١ - استعملت اللغة العربية لفظ النقد لمعانٍ مختلفة :

الأول : تمييز الجيد من الرديء ، قالوا : نقدت الدراهم وانتقدتها : أخرجت منها الزيف وميزت جيدها من رديئها ، ومنه : التنقاد والانتقاد ، وهو تمييز الدراهم وإخراج الزائفات منها .

والثاني : العيب والانتقاص . قالت العرب : نقدته الحية إذا لدغته ، ونقدت رأسه بأصبعي إذا ضربته ، ونقدت الجوزة أنقدها إذا ضربتها . وفي حديث أبي الدرداء : إن نقدت الناس نقدوك ، ومعناه : إن عبتهم وجرحتهم قابلوك بمثل صنيعك .

٢ - واستعمل الأدباء العرب كلمة النقد (٢) بالاستعمالين لنقد الكلام شعره ونثره على السواء ، وبدأ ظهور ذلك في القرن الثالث الهجري على وجه التقريب ، يقول البحري عن أبي العباس ثعلب : ما رأيته ناقدًا للشعر ، ولا مميّزًا للألفاظ ، ورد عليه آخر فقال : أما نقده وتمييزه فهذه صناعة أخرى ، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه (٣) . وألف قدامة كتابيه : « نقد الشعر » ، و« نقد النثر » . وألف ابن رشيق « العمدة في صناعة الشعر ونقده » .

٣ - وسار النقاد العرب في تقديمهم على كل من الاستعمالين :

(١) استعملوه في القديم وفي الحديث على معنى التحليل والشرح والتمييز والحكم ،

(١) راجع الشعر المعاصر للمسرحي ، ص ٥٣ - ٨٨ الأدب ونثره لمز الدين إسحاق ، ص ١ - ٤٢ في الأدب والنقد للشعر .

(٢) للجاحظ رسالة في نقد الكندي (ص ٤٢ الجاحظ لردم) ، ويقول أبو عبيدة عن الأحمش : هو أنقدم للشعر (ص ١٩٣ الموشح) .

(٣) ص ١٩٥ - دلائل الإحجاز .

فالنقد عندهم دراسة الأشياء وتفسيرها وتحليلها وموازنتها بغيرها المشابهة لها ، أو المقابلة ، ثم الحكم عليها ببيان قيمتها ودرجتها ، وأكثر الذين كتبوا في النقد العربي مشوا على هذا المعنى^(١).

(ب) واستعملوه كذلك بمعنى العيب والمؤاخذة والتخطئة ، فألف المرزباني كتابه «الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء » ، ويريد بالعلماء النقاد . ولا يزال النقد مستعملاً بهذا المعنى حتى اليوم عند بعض النقاد المعاصرين ، ويقابله التقريظ ، فهو المدح والإعجاب ، من قرظ الجلد إذا دبغه ، وذلك إنها يكون للتحسين والتزيين^(٢).

٤ - ويعرف المحدثون النقد - بناء على المعنى الأول في الاستعمال اللغوي - فيقولون إنه التقدير الصحيح لأي أثر فني ، وبيان قيمته في ذاته ودرجته بالنسبة إلى سواء^(٣) فكلمة النقد تعنى في مفهومها الدقيق الحكم ، وهو مفهوم نلاحظه في كل استعمال الكلمة حتى في أشدها عموماً^(٤) . والنقد الأدبي في أدق معانيه هو فن دراسة الأساليب وتمييزها ، على أن نفهم لفظة الأسلوب بمعناها الواسع ، وهو منتهي الكاتب العالم وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على سواء^(٥).

فللنقد مهمتان مختلفتان : مهمة التفسير ، ومهمة الحكم ، أى إصدار الأحكام الأدبية في قضايا الأدب ومشكلاته .

وجملة الأمر أن النقد الأدبي هو الحكم الذى تصدره على الشعر والنثر ، وأنه عند المحدثين تقدير النص الأدبي تقديراً صحيحاً ، وبيان قيمته ودرجته الأدبية^(٦) . وهو تحليل الآثار الأدبية والحكم عليها ، وبيان قيمتها العامة ، والموازنة بينها وبين ما يشابهها من الآثار . . وأصول النقد قراءة وفهم وتفسير وحكم ، والغرض منه دراسة الأساليب أو الكتاب أو الآراء والأفكار^(٧) .

(١) ص ١١٤ و ١١٥ أصول النقد الأدبي للشايب .

(٢) ص ١١٤ المرجع السابق .

(٣) ص ١١٦ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٧٣ النقد الأدبي لأحمد أمين .

(٥) ص ٦ في الأدب والنقد لمتنور .

(٦) أصول النقد الأدبي للشايب .

(٧) ص ٩٠ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

٥- ومن الضروري أن نعرف أن النقد بدأ - منذ استمع الإنسان إلى الأدب شعراً ونثراً - بأحكام عامة مقتضية ، موجزة ، لا تحمل تعليلاً ، ولا تستصحب أسبابها ، شأن الأحكام العامة التي يرشد إليها الذوق ، ويكون للفطرة الأدبية مدخل فيها ، دون أن تتأثر بنزعة علمية ، أو منهج عقلي ، أو أسس موضوعية .

كذلك كان شأنه في الأدب العربي ، في العصر الجاهلي ، حكم دون تعليل ، لأن أحكام الذوق والفطرة التي لم تسترشد بمناهج أو أصول موضوعية لأبد أن تكون كذلك . ثم أخذ يرتقى العقل ، وينضج الحس الأدبي ، ويرتفع مستوى الملكات ، وبدأ العقل لا يقتنع بأن يرسل الحكم إرسالاً دون أن يوضحه توضيحاً ، فأخذ يوميء من بعيد على سبيل الرمز والتلويح إلى السبب . وبعد أن بدأ تدوين العلوم والثقافات ، وأخذ العقل العربي يضع أصولاً للبيان والنقد ، بدأت أحكام النقد تصطبغ بصبغة علمية موضوعية ، فالحكم بجانبه السبب والعلة ، والنقد يحمل معه طابع التوجيه والتعليل للوصول إلى أحكام موضوعية .

فالنقد في الآداب العربية هو «شرح الشعر ، وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون منهجاً للشعراء ، لا حركة العقول والأفكار»^(١) وأكبر مظاهره عندهم هو علم البلاغة^(٢).

وهكذا نجد أن أصول النقد هي : قراءة ، وفهم ، وتفسير ، وحكم . وأن الغرض منه كما يقول بعض النقاد : دراسة الأساليب أو نفوس الكتّاب ، أو دراسة الآراء والأفكار .

على أن النقد ذو صلة وثيقة بالذوق ، وليس هو مطلق الذوق ، بل ذوق ذوى الثقافات الأدبية العالية . والنقد فن وليس بعلم ، فليس له قاعدة ثابتة .

وظيفة النقد الأدبي :

١ - إذا كانت كلمة النقد تعنى في مفهومها الدقيق (الحكم) ، وكان «النقد الأدبي»

(١) ص ١٥٩ للدراسة بلاغة العرب .

(٢) ص ٦٩ للمرجع نفسه .

هو إصدار حكم على الآثار الأدبية ، فإن الأدب الإنشائي يخالف الأدب النقدي الذي هو من الأدب الوصفي ، فالإنشائي هو تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي ، والأدب النقدي هو تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التي يوضع فيها ، وكما يأخذ الأدب من الطبيعة والحياة فإن النقد كذلك يأخذ منها عن طريق غير مباشر ، ولذلك يقول الناقد «وليم واطسون» عن الشعراء : «وقد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة» .

وإذا كان في الإمكان الرجوع إلى المصدر الأول وهو الطبيعة دون الرجوع إلى تفسير لها أى إلى النقد ، فإن النقد يوحى ويشجع وينير السبيل ، ويلهم الأدباء أنفسهم اتجاهات جديدة ، وللقائد قيمته الذاتية في أنه تعبير عن الناقد نفسه ، عن شخصيته وفكره ومذهبه ومنهجه .

٢ - إن وظيفة النقد الأدبي هي في تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية . وبيان قيمته الموضوعية ، وقيمه التعبيرية والشعورية ، وتوضيح منزلته وآثاره في الأدب .

يرى «سانت بيغ» أن وظيفة النقد الأدبي هي النفاذ إلى ذات المؤلف لتستشف روحه من وراء عباراته بحيث يفهمه قرائه ؛ وفي ذلك يضع الناقد نفسه موضع الكاتب ، فالنقد على حد تعبيره يعلم الآخرين كيف يقرءون ، ولذلك كان على النقد أن يتجاوز القيم الجالية العامة إلى بيان روح العصر من خلال نفسية المؤلف . فوظيفة النقد هي تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه ، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض ما فيه من قيم^(١) .

ويعرف «سانت بيغ» الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

ويحمل «وردزورث» على النقد ويعده عبثاً ، لأن المقدرة على النقد أحط من المقدرة على الإنشاء . ومن قبل حمل «أفلاطون» على الشعر وعابه بأنه تقليد للتقليد .

ولا شك أن ذلك أمر لا يوافقه عليه ناقد آخر ، فإن النقد يوجه ويثرى الأدب ، ويعلى من منزلته في الحياة ، ولا غنى للحياة ولا للأدب ولا للأدباء عنه ، وهو الذي يخلق المناهج والمذاهب الأدبية ، ويقوم أعمال الأدباء ، ويوصى باختيار النماذج الجيدة

(١) راجع من ٥٢-٩٦ الأدب وفنونه لمر الدين إسماعيل .

من الأدب ومحاكاتها ، ويغرس حب الجيد منه في نفوس الدارسين والناشئين ويُعوّدهم على مثل هذا الجيد منه .

والنقد عند «كولردج» ليس هو اكتشاف مدى التزام العمل الأدبي بقواعد شكلية معينة ، بل في كشف مدى انسجام العمل مع ذات الناقد . ومهمة الأديب هو تجسيد تجربته في رموز ، وعلى الناقد أن يتحقق فيما إذا كان الشاعر قد اقتصر على ترجمة أفكاره إلى لغة الشعر أم أنه قد نجح في تجسيد هذه الأفكار في رموز تعادلها تماماً بحيث يتعذر انفصال إحداها عن الأخرى .

ويروى «باوند» الأمريكي أن الشعر خُلِقَ لا تعبير ، وعملية الخلق هي عملية واعية في الدرجة الأولى ، فهي عملية تحكم ، وليست عملية إلهام . ويقول : إن أعظم أمراض النقد هو الاندفاع بحثاً عن شخص الفنان في العمل الفني ، ويناقشه في الفشل النظر إلى العمل في ذاته . . ومن الموهبة واستيعاب التراث يصبح الإنسان شاعراً ، فلا بد لذلك منهما ، وفي هذا يتفق «باوند» مع «إليوت» .

وظيفة النقد عند «باوند» هي فحص العمل الفني من الداخل ، من حيث علاقته بذاته ، دون أي شيء خارج عليه ، سواء كان ذلك مُثَلّاً في حياة الأدب أو المجتمع أو العصر .

وأدوات النقد عند باوند وإليوت هي :

١ - التحليل : أي فحص العمل الفني من الداخل واستظهار الصلة القائمة بين أجزائه .

٢ - المقارنة : وهي ربط العمل الفني بالتراث الذي ينتمي إليه ، وكشف موضعه من هذا التراث .

ويرفض «باوند» نظرية التفسير في النقد ، رفضاً تاماً .

أنواع النقد الأدبي :

١ - النقد الذاتي أو التأثري : وهو الذي يقوم على الذوق الخاص ، ويعتمد على التجربة الشخصية ، ويعتمد على المنهج الموضوعي .

٢- النقد الموضوعى : وهو الذى يركن إلى أصول مرعية وقواعد عقلية مقررّة يعتمد عليها فى الحكم ، كطريقة قدامة فى كتابه «نقد الشعر» .

٣- النقد الاعتقادى : وهو النقد الذى تتحكم فيه عقائد وآراء خاصة عند الناقد ، وهو يحمل فى طياته معنى التعصب والميل إلى نزعة خاصة ، وكلما تحرر الناقد فى نقده من آرائه ومعتقداته الشخصية كان تقديمه عادلاً وأكثر إنصافاً وصدقاً وتحرياً للحقيقة ، إذ أن تجرد الناقد من هواه وآرائه شرط أساسى لسلامة أحكامه النقدية من الجور .

٤ - النقد التاريخى : وهو النقد الذى يحاول تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات وشخصيات الكتاب ، فهو يعنى بالفهم والتفهم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة . . . وتفسير الظواهر الأدبية أو المؤلفات أو شخصيات الكتاب ، يتطلب معرفة بالماضى السابق لهم ، ومعرفة بالحاضر الذى أثر فيهم .

٥ - النقد اللغوى : وهو الذى يحكم فيه على أساس اللغة وقواعدها الأسلوبية واللغوية المقررة .

هذا ويرى الناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتى^(١) أن الناقد العربى المعاصر ، ينبغى أن تكون له ثقافته الفنية ، واتجاهه الفلسفى ، ومثله الحضارية ، وقيمه الخلقية على سواء ، وأن يطبقها على الأعمال الأدبية فى حرية وشجاعة ، فيزن مافى عمل الأديب من مقومات فنية ، وما يضم من أفكار صائبة أو مخطئة ، هادية أو مضللة ، سليمة أو زائفة منحرفة ، أو بمعنى آخر لابد للناقد من تقييم المضمون أو المحتوى فى العمل الأدبى ، والمضمون عنصر جوهري فى رأينا ورأى الفريق الثانى الذى اصطرع مع الفريق الأول وله درجات بحسب قيمته البناءة فى حياة الأشخاص وفى الجماعات ، فالأديب الذى يقصر محتواه على التغزل فى زهرة ، أو يذرف الدمع الغزير على قط ، أو يهدد الغرائز بقصصه ، وما إلى ذلك ، ليس كالأديب الجاد الذى يتناول حقيقة من الحقائق النفسية النبيلة ، أو تجربة من التجارب الناضجة ، أو فكرة من الأفكار الحية العميقة . فلو أبيع للأديب أن يقول ما يشاء ، فينبغى أن يباح للناقد أن يعقب على مضمونه قياً أو تافهاً ، سليماً أو شاذاً ، وإلا كنا جارمين أئمين فى حق الأدب وفى حق البشرية التى يطرح الأديب لها نتاجه .

(١) ص ١٠٥ دراسات فى النقد المعاصر - نشر رابطة الأدب الحديث - القاهرة ١٩٧٤ .

وفي الحركات النقدية في أوروبا أو أمريكا من وقف مثل هذه الوقفات ، فلقد وقف في وجه «اليوت» نقاد كبار ، كما هوجم «بوند» و«همنجواي» وفولكنز» ، لأرائهم السلبية ، واتجاهاتهم المناقضة للاتجاهات الديمقراطية أو الإنسانية في بعض الأحيان ، فإذا كان هذا هو موقف النقاد في الغرب فما بالنا بما ينبغي أن يكون عليه موقفنا ونحن في مفرق الطريق ، ننشد طريقاً تهدي إلى الرشد والتقدم والحضارة ، إنه لموقف يوجب علينا أن نعطي الناقد كل الحق في التحدث عن فن العمل الأدبي ، ومحتواه ، واتجاهه الفلسفي أو الاجتماعي وأن نلح في ذلك إلحاحاً شديداً .

وبهذه المواقف الفنية والفلسفية والاجتماعية التي تتفق مع أيديولوجيتنا العربية ، ومع القيم الخلقية العربية ، ومع الروح الإنساني ، يمكن أن نجنى من الأعمال الأدبية . إلى المتعة الجمالية ، الثمرة الطيبة الشهية لخير الإنسان العربي والمجتمع العربي .

والناقد العربي في تقويمه لا يجوز أن يتقمص مذهباً فنياً وينحصر فيه بذاته ، ولا أيديولوجية شرقية أو غربية ، بل عليه أن ينطلق مستقلاً في هذا التقويم ومستفيداً من أحدث النظريات الفنية فائدة توجيهية ، فله أن يرجع إلى التاريخ ليعرف البيئة التي نما فيها العمل الأدبي وترعرع ، وله أن يرجع إلى السيكولوجية ليعرف صحة الشخص و يفهم نوازعها فهماً عميقاً ، وله أن يرجع إلى الحالة الاجتماعية ليعرف آثارها في الأعمال الأدبية ، وله أن يقوم العمل بما يتفق مع الثقافة الرفيعة . كل هذه النواحي تلقى أضواء على الأعمال الأدبية ، وإمكان تقويمها ، أضواء أكثر وهجاً من من الأضواء التي تلقيها العناصر الجمالية أو الفنية .

إن فهم الحركة الأدبية التي قامت بها جماعة أبولو في مصر منذ بداية عام ١٩٣٢ مثلاً يكون أكثر عمقاً إذا درسنا حالة البلاد الاقتصادية ، وسياسة حكوماتها الديكتاتورية ، وسيكولوجية المجتمع في تلك الآونة . وفهم الأعمال الأدبية في فترة القلق والتحرر التي شاعت حين ذاك ، يكون أكثر سعة ورحابة إذا رجعنا إلى حالة القلق السياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة . ولست أقول إن وعى هذه الحالات من عناصر تقويم النصوص الأدبية ، ولكن أقول إنها تنورها وتساعد على فهمها فهماً طيباً واسعاً .

ولكى أخرج من التعميم إلى التخصيص ، أذكر أن رواية «عودة الروح» لتوفيق

الحكيم تبدو أكثر إثارة إذا درسنا ثورة ١٩١٩ ، وأن رواية «الأرض» للشرقاوى تكون أكثر وضوحاً إذا رجعنا لفترة ما بين الحربين ، ولعهود الحزبية المتطاحنة ، ورواية «فى بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس تنكشف إذا عرفنا حالة القلق والتحرر قبيل ثورة ١٩٥٢ . وهكذا .

على أن المقياس التاريخى والاجتماعى فى تقويم الأعمال الأدبية هو خطوة نحو إنارتته ، وإن كان ليس مقياساً كافياً ، ولكنه عامل مفيد للنقد ، إذا استخدم كوسيلة أو كعنصر للتقويم .

فليس بين نقادنا اختلاف ، فالفريق الأول الذى يلتزم الفنية ، والفريق الثانى الذى يضم إلى الفنية قيمة المحتوى ، ينتفع كل منهما بالآخر ، ويمكن تقاربهما إذا قدرنا أن أعمالنا الأدبية يجب أن ينظر إليها نظرة فنية فى ضوء الأيديولوجية الجديدة التى تعتنقها ، وفى ضوء التقدم الذى نصبوا إليه .

على أنه لا يجوز لنا أن نجري وراء مدرسة ولا مذهب شرقى أو غربى ، بل يمكننا أن نتنفع بجميع المذاهب لإبداع نقد مستقل أصيل .

إن النقد الأدبى هو فن شخصى ، فن يعتمد على الثقافة والبصيرة النفاذة ، وعلى النزاهة ، وعلى الذكاء الحاد ، أكثر مما يعتمد على المذهبية ، وإن النقاد البصراء هم قلة موهوبة ، تعلق موهبتهم إلى درجة النبوغ بل العبقرية ، وإن هؤلاء الموهوبين قد يصلون إلى حكم أكثر نفاذاً وحكمة من الذين يسبحون بالقواعد والأصول الفنية ، ومن الذين يضعون المضمون فى القمة ، وليست الأصول ولا قيم المضامين بأكثر أهمية للنقاد من الموهبة واللفظة ، والنزاهة ، فإذا ثارت مناوشة بين أصحاب المذاهب ، فإنها هى مناوشة لن تفيد النقد كثيراً ولا قليلاً ، إنها يجنى النقد والأدب - على سواء - ثمرات نافعة إذا عملَ النقاد - مدرسين وأحراراً - فى الحقل الأدبى فى محبة وتسامح وتواضع على خير الأدب ، وإعلاء شأن الموهوبين من الأدباء : شعراء ، أو قصاصين ، أو مسرحيين ، أو روائيين ، أو مؤلفين ، فإنه ليؤلمنى ويشجىنى أن أسمع أن النقد فى أزمة ، وأن أدبنا العربى يشكو اليتيم ، وأنه لا يجد أقلاماً ناقدة صادقة ترعاه وتضمه حيث ينبغي أن يوضع ، أو توجهه فى لباقة وكياسة ومودة إلى الجادة القويمية .

مناهج النقد:

١ - منهج النقد السائد في الآداب العربية القديمة هو المنهج الفقهي أو اللغوي الذي يعتمد على تحليل النص ودراسته ، من حيث البلاغة ، وقواعد العربية ، والنحو والصرف ، واللغة والعروض ، وبيان ما بين معناه ومعاني السابقين والمعاصرين من تشابه أو احتذاء . . . وتقسيم النص إلى جمل أو أبيات ، والتحدث عن كل جملة أو بيت على أنه وحدة فنية مستقلة بذاتها ، وقد سار على ذلك ابن سلام ، والجاحظ ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وابن المعتز ، والأمدى ، والجرجاني . . . ولكن قدامة بن جعفر يسير في تحديد النقد على التحدث عن عناصر الأدب عنصراً عنصراً ، من معنى ولفظ وسواهما ، ويشرح أسباب الجودة أو القبح في كل ، مع القرب من المذهب الفقهي في النقد ، ويحتديه في ذلك أبو هلال وابن سنان وابن رشيق . . أما عبد القاهر الجرجاني فقد نحا في النقد منحنى التحليل الأدبي القريب من المنهج الفقهي ، وتحدث عن صلة البلاغة بالنفس والعاطفة والخيال حديثاً قوياً مستفيضاً .

ولا تزال هذه الاتجاهات القديمة هي أظهر ما يغلب على أدبائنا اليوم ، ويتسم أغلب النقد المعاصر بسماحتها . . وهي تغفل التجربة الشعرية والصياغة الفنية والقيم الشعرية والأثر الأدبي جملة وصلته بصاحبه ومدى توفيقه في أداء المشاعر الخفية والعواطف الدقيقة . . ولا تزال آراء نقادنا القدامى والمعاصرين غامضة مجملة ولا يزال الاختلاف بينهما كبيراً والحكم الأدبي متفاوتاً ، لأنها آراء لا تقوم على قواعد محددة . . ومن ثم فإن هذا المذهب الفقهي الواضح في النقد العربي عجز ، ولا يزال عاجزاً عن الوفاء بحق الثقافة الأدبية العالية ، وإنارة السبيل أمام دارسي الأدب ونقاده .

٢ - وقد ساد في أوروبا منهج جديد في النقد ، سماه أنصاره «المذهب الفني» وعماده الحكم على النص الأدبي من حيث روحه^(١) وموسيقاه وأصالته وعناصره وصدقه وتجربته الشعرية .

وقد دعا إلى هذا المذهب الفني في النقد واحتذاه جماعة من المجددين في أدبنا المعاصر ، ومن أولاهم : شكسبير ، ومطران ، وأبو شادي ، وقد حكم العقاد والمازني

(١) ص ٧ الشعر المعاصر للشعرى ، وراجع ص ٦ وما بعدها من كتاب «في الأدب والنقد» لمتلور .

على شعر شوقي وحافظ متأثرين به ، كما حكم السحرتى على مطران والشايبى على
ضوئه .

وهو منهج أصيل لا نجد له أنثراً في نقدنا العربى القديم إلا فى ومضات قليلة ،
نلمسها عند القاضى الجرجانى ، وعبد القاهر .

وقد رأى سيد قطب فى كتابه «النقد الأدبى» أن هذا المنهج الفنى هو الذى ساد
الأدب العربى القديمة ، وهو رأى لايتمتع على فهم عميق لروح النقد الأدبى فى لغتنا
العربية ، كما رأى أن مذاهب النقد ثلاثة : المنهج الفنى ، والمنهج التاريخى ، والمنهج
النفسى ، وهذا خلاف تقسيمنا الذى نسير عليه ، والذى فصل الكلام فيه السحرتى
الناقد المشهور فى كتابه «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث» . . ويرى سيد قطب
أن المنهج الكامل فى النقد هو اجتماع هذه المناهج الثلاثة التى عَدَّها فى منهج واحد
سماه المنهج التكاملى (١) .

هذا ويرى مندور (٢) أن مناهج النقد هى : المنهج التأثرى - والموضوعى -
والاعتقائى - والعلمى - والتاريخى - واللغوى .

٣- وسادت نزعة جديدة فى النقد سُميت : النزعة الواقعية ، أو المنهج الواقعى ،
وأساس هذه النزعة هو النظر إلى موضوع الأثر الأدبى ، فإن كان بينه وبين الحياة
والمجتمع صلة فهو أثر أدبى قيم تحب العناية به والإشادة بمنزلته ، وإن كان لا يعالج
شأناً من شئون الحياة والمجتمع والناس فهو أثر أدبى يجب أن يموت وأن يُمحى . . فإن
عالج الأدب الموضوعات الإنسانية العالية الخالدة كان أقرب إلى الخلود الأدبى ،
وستحدث عن هذا المذهب بتفصيل فيما بعد .

وحول المذهب الواقعى يدور مندور ، وكذلك هيكل فى تعريفه الأدب بأنه فن جميل
غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة من حق وجمال (٣) .

وأرى أن الجمع بين المناهج الثلاثة - الفقهى ، والفنى ، والواقعى - فى النقد يؤدى

(١) ص ٢٤٧ المرجع نفسه .

(٢) فن الأدب والنقد لـ مندور ص ٦ - ٢٧ .

(٣) ص ٢٦ ثورة الأدب فيكل .

بنا إلى أحكام أصدق وآراء أشمل في الحكم على الأدب والشعر والآثار والنصوص المختلفة ، وفهم الخصائص والمميزات والسمات لكل أديب وشاعر ، والعوامل المؤثرة في الأدب ، وصلة القديم بالحديث والحديث بالقديم : وبذلك ننتقل إلى مرحلة جديدة في النقد ، قد تصل بنا إلى النضج الفني الكامل وإلى نهضة أدبية شاملة ، وإلى ازدهار في نقدنا المعاصر .

الباب الأول

الشعر وتيارات النقد

■ الفصل الأول ، القصيدة العربية وموازين النقد

■ الفصل الثاني ، عناصر الأثر الأدبي

■ الفصل الثالث ، القصيدة العربية وموازين الخليل

الفصل الأول

القصيدة العربية وموازين النقد

تعريف :

القصيدة مجموعة من أبيات الشعر من بحر واحد وقافية واحدة ، قد التزم فيها أحكام عروض الشعر العربي . . هكذا يعرف القدماء القصيدة . . والأخفش يطلق على الثلاثة الأبيات فما فوقها قصيدة ، وابن جني يطلق القصيدة على ما زاد على الثلاثة وأغلب العلماء لا يطلق اسم قصيدة إلا على سبعة أبيات فصاعداً . . والقصيدة لا بد أن تكون من بحر واحد ، ولكن الشعراء المعاصرين نظموا بعض قصائدهم من بحور متعددة ، ومن ذلك قصيدة «الشاعر والسلطان الحائر» لإيليا أبى ماضى . ومن صنع مثل ذلك محمود غنيم فى ديوان «فى ظلال الثورة» .

وقد حرر بعض الشعراء المجددين القصيدة من القافية ، وسموا ذلك شعراً مُرْسَلاً ، ومن فعل ذلك شكرى وأبو شادى وغيرهما ، وطرح بعض الشعراء المعاصرين الأوزان العربية ، وساروا على نوع من الموسيقى الداخلية لا صلة له بالوزن الشعرى العربى ، وبعضهم التزم التفاعيل العربية ، وخالف بين شطرى البيت فى عددها وسموا ذلك كله «الشعر الحر» ، وقد وافقهم بعض النقاد فى ذلك ، ومن بينهم أبو شادى والسحرى ومندور ، وخالفهم فى ذلك الكثيرون ، ومن بينهم العقاد وعزيز أباطة ووديع فلسطين فى كتابه «قضايا الفكر» وسواهم ، وسموا ذلك نثراً لا شعراً . وأرى أن الشعر الذى يجرى على غرار التفاعيل العربية لا نطرده من ساحة الشعر ، وما جاء على موسيقى خاصة لا تمت إلى التفاعيل العربية بصلة لا نقبله ولا نعهده شعراً^(١).

عناصر القصيدة :

وعناصر القصيدة عند القدماء هى اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعند المعاصرين

(١) راجع كتاب البناء الفنى للقصيدة العربية لحجاجى .

تتمثل في التجربة الشعرية والموسيقى والخيال والصورة الشعرية والوحدة والفكرة ، وإذا كانت عناصر العمل الأدبي لدى القدماء هي اللفظ والمعنى والوزن والقافية فإن اللفظ والوزن والقافية هي الشكل ، والمعنى يندرج تحته العاطفة والخيال والفكرة ^(١) .

وقد فطن القدماء إلى الوحدة في العمل الأدبي فأروا أن يكون للبيت بنية ، وبنية هي اللفظ والوزن والمعنى والقافية ، وأن يكون بين الأبيات تلاحم ، ورأوا من جمال الشعر حسن الافتتاح ولطف الانتهاء . . . وكذلك تحدثوا عن موسيقى الألفاظ والعبارة وما تستلزمه من وجود تناسب في الأنغام بين أجزاء العمل الأدبي ^(٢) . ويمكن القول بأن حديثهم عن اللفظ وإتلافه مع المعنى يماثل حديثنا عن الشكل والمحتوى أو المضمون ، وحديثهم عن التشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية والمجاز هو حديثنا عن الخيال وعن الصورة الشعرية ، وحديثهم عن الوزن والقافية والتصريع والتوازن والتكافؤ والجناس والطباق هو حديثنا اليوم عن الشكل الموسيقي .

وما نسميه التجربة فطنوا إليه وإن لم يسموه ، وهو كثير في كلام عبد القاهر ^(٣) . وبدلاً من الوقوف عند اللفظ والمعنى كعناصر للعمل الأدبي نظر المعاصرون إلى الشكل والمضمون أو المحتوى .

كيف ننظم القصيدة :

تبدأ القصيدة بفكرة في رأي بعض النقاد ، أو بتجربة في رأي بعض آخرين ، ويبدأ عمل الشاعر حينها يعتاد الملاحظة الدقيقة في كل شيء مما يحيط به في الحياة ، ويعي دقائق ما يحس به جملة وتفصيلاً ، ويسجل كل ما يشاهده بدقة في ذاكرته ، ثم يسير في عمله الفني حين يحاول أن ينشر المطوى من ملاحظاته وتجاربه ، ومشاهده ليضمونها شعره ، فيأخذ في الاستغراق الكامل ، والتصوف الروحي ، والتبتل في محراب الفن والجمال ، والغوص البعيد في أعمال النفس ، وأغوار الذهن ، ليقف على التفاصيل ، ويسترشد بالإلهام ، ويطلب دلالة الأحلام ، والرؤى والخيالات والمشاعر ، ناسياً تبعاته

(١) ص ٥٩ النقد الأدبي من خلال تجاربي للسحري ١٩٦٢ .

(٢) ص ٥٦ المرجع نفسه .

(٣) ص ٦٩ المرجع نفسه .

ووجوده المادى ؛ منديجاً فى الأفكار والعواطف والمعانى الروحية ، منطلقاً خياله فى الأرض فوالسما ، والماضى والحاضر والمستقبل ، فينسى ما فى الحياة من آلام ، ويسعد بنشوة الاستغراق التام الذى يكون فيه الشاعر حين شعوره بالنشوة وفرحه العميق بلذة التعبير عن النفس وكشف ما غمض من دنيا الخيال والشعور : فإذا هو كأنه يفجر ينبوعاً من القوة الباطنية تنعش كيانه كله .

ويستمر الشاعر فى عمله ، وفى نفسه فرح غامر لما فيها من الاستجابة للحياة ، وتأخذ الانفعالات النفسية لتتكون جداول تسير فى تيار الموهبة الفنية الخالصة ، ومنها يستمد الشاعر مادته الأولى التى ينسج منها شعره .

ولاشك أن الموهبة الحقة تتجلى فى قدرة الشاعر على التعبير عن تفاصيل الشعور الذى يستعيده الشاعر بالذكرى والتأمل والتفكير ، وفى اختيار الصورة المثلثة والمشبهة الجديدة المبتدعة ، التى يروض فيها الشاعر ذهنه وخياله على الابتكار الدهنى وفى اختيار موسيقى القصيدة الخاصة بها اختياراً دقيقاً ، واختيار القافية المناسبة لموضوع القصيدة ، ولعواطف الشاعر ، وللبحر الذى ينظم عليه .

إن مادة الشعر فى متناول الشاعر ، فى عواطف الحب والحزن ، والتفاؤل والدهشة ، والحرمان والخيبة . والعواطف هى الينابيع الصادقة للشعر ، وهى راسبة فى أعماق حياتنا ، تنتظر أن نهيب بها لتطفو فوق سطح الحياة ، يقول «وردزورث» : الشعر عاطفة تستعاد فى حال السكينة . ويعرف بعض النقاد الشعر بأنه حديث الذكريات ، الشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة تعبيراً شعرياً . ويرى «أرسطو» أن الابتكار أساس الشعر ، فالشعر عنده صورة مخترعة يخلقها الشاعر بقوة خياله ، ومادة الشعر هى اللفظ أو المعنى أو العاطفة أو التجربة المحضة ، كما يقول «لاسلى أبر كرومبى»^(١).

ويذهب الجاحظ إلى أن الشعر صياغة وضرب من التصوير ، وإلى مثل ذلك ذهب «دونيسوس» وغيره . ويقول الشاعر العالمى «داى لويس» : الشعر لايزال صحيحة من صيحات العزلة ومحاولة من الشاعر للانطلاق من إسار الانعزال الفردى ، وانطلاق تجربته بطريقة يستطيع إخوانه فى الإنسانية أن يشاركوه فى الإحساس بها ، وهو لا يزال

(١) ص ٢٧ - قواعد النقد

يسحر سحر الرقى ، بالقوافي والتفاعيل المتكررة التى استخدمها المنشد القديم ليضم شيع المجتمع فى صعيد واحد من الانفعال المشترك . على أنه حينما ينظم القصيدة لا يفكر فى هذه المخاطبة ، وإنما يكون عقله الواعى تحت تأثير عاملين : أن يخلق من كلماته هدفاً منشوداً ، وأن يستشف الحقيقة من تجربته الشخصية ويجعل لها معنى ، وهو يريد أن يكون هدفه هذا ضمناً وأيضاً فى وقت واحد ، أيضاً على الصورة التى يرى بها عالم الرياضيات معادلتة أنيقة ، بحيث تنهض القصيدة بعد أن يخرج الشاعر من تحتها ، وتطبق فيها وراء التجربة الشخصية التى انبثقت منها ، وتحمل معنى يتراعى إلى ما وراء الزمن الذى عاش فيه الشاعر ، والبيئة التى ألت به . وهذا البقاء للقصيدة مستمد من طريقة الشاعر الخاصة فى استخدام اللغة ، فعمق الفكرة وحرارة الانفعال لا يكفيان وحدهما لتنظم الشعر ، لأن الشعراء ليسوا فلاسفة ، والقصائد الجميلة يمكن نظمها من وحى التجارب ، وهذا هو واقع الشعر عادة .

وعدة الشاعر هى اللغة ، ومهمة الشاعر أن يصنع شيئاً من الكلمات التى نستخدمها جميعاً ، ومن اللغة الغامضة أو الضائعة التى يحتجبها الكلام الشائع ، وهو يضطلع بهذه المهمة ، باستخدام التشبيه والاستعارة والصورة من ناحية ، وبتركيز اللغة من ناحية أخرى ، عن طريق حشد أكبر قدر من المعنى فى أقل أسلوب .

فوسيط الشاعر إلى غايته هو اللغة ، ومادته هى التجربة الناشئة عن الحالة النفسية لذاته أو الذين يستطيع أن يتيسل إلى ذواتهم ، وهو يستطيع أن يستشف هذه الحالات النفسية متحسناً طريقه بواسطة الآلات الحساسة للغة ، وقد يستطيع أن يغير حالته النفسية ، برغم أنه قلما ينظم القصيدة قصداً لهذه الغاية باستكشافها والتعبير عنها ، فأهزوجة الحب والمرثية وقصيدة التهكم ، تحقق هذه الغاية ، أو قد تستطيع أن تخفف من شجى الحب غير المجزى ، أو من لوعة الحزن على فقد عزيز ، أو من احتراق القلب بنار الكراهية .

وحينما تتقدم السن بالشاعر تزداد حالاته النفسية فى الغالب تعقيداً ، ولهذا فإن أهزيج الحب الشافقة ، السهلة المجردة من العقد ، كتبها فى أكثر الأحيان أقلام شعراء الشباب ، ولسبب شبيه بهذا ، تخلى شعر الحب الخالص فى خضم مدنيتنا الحافلة بالزخارف عن مكانه لشعر السخرية والتعقيد ، فقد استطاع الزمن أيضاً أن

يغير طريقة تفكير الشعراء في صناعتهم، فالشاعر الكلاسيكي في الجملة لم يكن يزعم أكثر من أن قصيدته محاكاة للحياة، وأنه يمثل الواقع بطريقة تعطى العلم من خلال التمتع، برغم أن تقديره هذا كان دون الحقيقة، فالحقيقة أن قصيدته كانت أكثر مما يزعم ومنذ عهد الرومانسيين الكبار، أصبح الشعراء يعتقدون أن قصائدهم ليست محاكاة للحياة، بل هي رد فعل لها، فهم ينشدون تأويل الواقع بخلق مرمى ذى واقع آخر مختلف عن الواقع الذى يعيشون فيه.

وأفكار القصيدة لا يشترط أن تكون فخمة جميلة، أو ضخمة كبيرة، فإن الشاعر ينظم شعره في كل ما يخطر على فكره، وأية تجربة شعورية يريد أن يتذكرها، في وسعه أن يستعيد لها في شعره، وأن يستعيد أقوى ما تناولته مشاعره منها، واللحظات التى كان فيها أعمق ما يكون شعورًا بالحياة في نفسه وفي العالم حوله، إن مادة الشعر في تناول الشاعر.

والشاعر يشعر بلذة الحياة وطرافتها أكثر من سواء، وهو يتناولها ويفهمها من جوانبها الروحية التأملية المشرقة بإشعاعه الأمل والحب، والخير والرحمة، والسلام والتفائل. وهو أكثر شعورًا من غيره بلذة الإعراب عن النفس، ومشاعرها المكبوتة، وعواطفها المدفونة، وقوة شعورها المتدفق، وما في طواياها من لوحة حزن قد يكون أعمق من أن تفيض لأجله الدموع، ومن نشوة فرح قد يكون أعظم من أن يعبر عنه باللغة.

وعمل الشاعر في أثره الفنى هو عمل المتصوف المتعبد، وهو عمل الموسيقى، أو المصور، أو الممثل، أو النحات، أو المغنى، حينما يعكفون على إبداع أروع آثارهم الفنية.

والشعر هو كما يعرفونه «حديث الذكريات»، ومن ثم كان الشعر أقدر لغة على الإيحاء والتأثير والسحر، والشاعر إنما يعبر عن تجاربه الشعرية العميقة، تعبيرًا له أهميته وأثره وقيمته الأدبية، ويكفى أنه يتمثل في تخيلة القارئ صورًا مقعنة بالحركة والنشاط، وألوانًا عدة من الوجدى والإلهام والرسالة، وهذا الشعر يزيد جمالاً وروعة حينما يكون لساناً مبیناً عن النفس الإنسانية، معبراً عن حياة الناس وآمالهم وأحزانهم وأفراحهم فيها تعبيراً صادقاً واضحاً، قوياً جميلاً..

وإذا كانت مقدرة الشاعر ذى التأمل والعاطفة على التعبير عما يجول بنفسه الدقيقة

الإحساس تعبيراً جليلاً مستلهماً من الطبيعة والحياة ، إذا كان ذلك يسمى شعراً ، فإن
ماركز في النفس البشرية من فطرة النقد قد صاحب الشعر ولأزمه طول الحياة ، ووجهه
طوال العصور المختلفة .

رأى أفلاطون في الشعر :

هاجم «أفلاطون» الشعر والشعراء هجوماً قوياً حراً ، وهاجم في جمهوريته
«هوميروس» و«هسيود» ، وسواهما بعنف وحدة ، حتى قال عن الإلياذة إنه يجب
حظرها في دولتنا ، سواء صيغت في قالب الحقيقة أو المجاز ، لأن الطفل لا يميز بين
الحقيقة والمجاز ، وقرر وجوب حذف بعض أبيات «هوميروس» التي تصف العالم
الأخر ، لا لأنه ينكر شاعريتها ، بل لأنه يخشى أن تؤثر في الأمة ، فيخشى الناس
الموت ، ويتفرون من القتال ، ويصيرون جبناء . كما قرر أنه لا يبيع الشعر التقليدي
بأية حال من الأحوال ، وأن المقلد لا يعرف علماً ، ولا يملك رأياً صحيحاً .

وقد أثمر هذا النقد المر في توجيه الشعر اليوناني القديم توجيهاً قوياً مثمراً ، لأن قوة
النقاد الأدبي يليها ظهور حركة أدبية ناهضة .

نقد أرسطو للشعر :

وكان «أرسطو» في نقده للشعر عالماً وفيلسوفاً ، دقيق الملاحظة للطبيعة والفن ، كما
كان أول زعماء المدرسة الفكرية أو الاتباعية في النقد . وكان يرى أن الشعر فرع من
التقليد والمحاكاة للحياة والطبيعة . كما كان يرجع في نقده إلى حكم الفكر لا العاطفة .

وأرسطو أول ناقد نظر إلى النقد كعلم ، وسن نظرية للشعر جرى عليها في نقده^(١) ،
فرأى أن الشعر - مثل سائر الفنون - تقليد أو محاكاة للطبيعة والإنسان ، ثم قسمه إلى
أنواع ثلاثة : غنائي ، وقصصي ، وتمثيلي . ووضع لكل هذه حدوداً ومكاناً في العمل
الأدبي . وظلت نظريته سائدة ذائعة . . ومذهب «أرسطو» في النقد يخالف آراء مدرسة
الشعوريين ، وقد تأثر به «قدامة» فيمن تأثر من النقاد . أما عبد القاهر الجرجاني فقد
سبق بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا ، التي حاربت نظرة الكلاسيكيين

(١) راجع قواعد النقد الأدبي لاسل كرومي في تحليل نظرية أرسطو في النقد .

الموروثة إلى النقد كعلم له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد ، وإلى هذا نادى «سانت بيغ» في قوله «ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي» . وقوله : «النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً دقيقاً في يد من يحاولون استخدامه» ، ويقول «جيل ليتر» : «إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . أما «تين» الناقد الفرنسي فكان يعد النقد الأدبي علماً يسير على مناهج مدروسة .

وبين عبد القاهر الجرجاني صاحب «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز» ومدرسة الشعورين في النقد والحكم على الشعر والشعراء شبه واضح ظاهر . .

ويقول «كروتشيه» : على الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف الناصح .

ويقول ميخائيل نعيمة : أنا أبحث في كل شعر عن نسمة الحياة ، فإذا عثرت عليها أيقنت أنه شعر ، ومتى أيقنت أخذت أميزه باتساع مداه ، بعمقه ، بعلوه ، بانفراط أرجائه ، وبعد ذلك كله أفحص عن سره الخارجي .

ويقول مندور : لا نستطيع أن نتطلع إلى تعريف أو تقدير أثر أدبي أو قوته ، ما لم نعرض أنفسنا أولاً لتأثيره ، تعريضاً مباشراً ، تعريضاً ساذجاً .

ويقول نزار قباني : علينا أن نقرأ القصيدة كما ننظر إلى القمر بطفولة وعفوية واستغراق .

ويقول أبو ماضي في مقدمته لديوان «نعمة الحاج» : السر في المعاني لا في المباني . على أن المعنى الجميل يستلزم المبنى الجميل .

ويقول العقاد : إن شرط الأديب والشاعر أن يكون صاحب موهبة في نفسه وعقله ، لا في لسانه فقط .

الحكم على القصيدة :

إن الحكم على قصيدة ما هو نقد لها ، والنقد تمييز أو حكم ، وإن كان البعض يرى أن النقد تفسير وتوضيح دون إبداء حكم ، وآخرون يرون أن النقد تقدير القيم التي

ينطوى عليها العمل الأدبي : من قيمة جمالية ، أو قيمة فكرية ، أو انفعالية ، أو خلقية^(١) . ومن النقد من يسير في نقده على المنهج التفسيري الذى يعتمد تفسير العمل الأدبي وتوضيحه ، وشرحه والإبانة عنه ، تفسيره من داخله أو تسليط أضواء خارجية عليه ، دون إلقاء أحكام عليه^(٢) . ومنهم من يسير على المنهج التحليل الداخلى الذى يقتصر على تحليل العمل الأدبي وما فيه من مجازات وصور ورموز وإيقاعات وما إليها^(٣) ، والنقد العربى فى مجلته يسير على هذا المنهج^(٤) . . ومنهم من يحلل الأثر الأدبي تحليلًا خارجيًا من الناحية التاريخية أو السيكولوجية ، فينظر إلى المؤثرات الخارجية التى تكون فيها العمل الأدبي ، وإلى البيئة التى ترعرع فيها ، وإلى تاريخ حياة مؤلفه^(٥) . . ومنهم من يوجه اهتمامه إلى القيمة الفكرية أو الخلقية أو الانفعالية أو الإنسانية للعمل الأدبي . ومنهم من يوجه نظره إلى العنصر الجمالى والقيمي^(٦) .

ومذاهب النقد تتفاوت بين المذهب اللغوى أو البلاغى ، والمذهب الفنى الذى يهتم بتجربة الشاعر وانفعاله وخياله ومعانيه وموسيقاه وأسلوبه وصياغته ، والمذهب الواقعى الذى لا يدخل فى اختياره إلا الموضوع ومدى اهتمامه بالحياة والمجتمع والناس .

فالمذهب اللغوى فى النقد ينظر فى الشعر إلى نحوه وصرفه وعروضه وبيانه وبديعه ، وفى بعض الأحيان إلى معانيه^(٧) وهو نقد ذاتى فى أغلب الأمر ، أو لغوى أو بلاغى ، يغفل عن التجربة الشعرية ، والصياغة الفنية^(٨) وهو المذهب الذى سار عليه أغلب النقاد القدامى .

(١) ص ٥ النقد الأدبي للسحرتى .

(٢) والنقاد المفسرون : منهم من يقصر اهتمامه على ما فى العمل الأدبي من ممتة ، أى ينظرون إليه فى ذاته لا إلى أثره ، وهؤلاء جماعة «الفن للفن» ، ومنهم الشاعر الفرنسى «بولجوى» والأديب الإنجليزى «أوسكار وايلد» ، ومنهم من يهتم بتفسيره ما يجرى العمل من بلاغة ، وما يضم من أفكار ومعان أولية أو مجازية ، وهى معنى المعنى .

(٣) ص ٦ النقد الأدبي للسحرتى .

(٤) ص ٦٠ المرجع السابق .

(٥) ص ١٦٢ المرجع نفسه .

(٦) ص ١٦٣ المرجع نفسه .

(٧) ص ١٩ الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرتى - ط ١٩٤٨ .

(٨) ص ٢١ المرجع السابق .

والنقاد وفق المذهب الفنى فى النقد يلقون اهتمامهم إلى التجربة الشعرية والانفعال والخيال والمعنى والموسيقى والأسلوب والصياغة . والذى استقر عليه رأى النقاد الإنجليز أن القيمة الفنية لكل قصيدة تنحصر فى توافم التجربة الشعرية مع صياغة هذه التجربة^(١) ، والمقياس الفنى العام للحكم على القصيدة هو التوفيق فى تأدية التجربة تأدية حية صادقة قوية^(٢) ، فالشاعر الحق من ينقل القارئ إلى جَوْه^(٣) . وينبغى أن يكون للقصيدة سحر فتجذب شعور السامع^(٤).

وأما المذهب الواقعى فى النقد فإنه ينظر إلى الموضوع نظرة جدية ، فإذا كان الموضوع لا يهتم بالحياة وأحداثها وآلام الناس وأماهم فهو فن ردىء ، وإلا فهو جيد بليغ^(٥) . وفى «فن الشعر لهوراس» يقول هوراس : غاية الشعر إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة وشرح عبّر الحياة فى آن واحد^(٦) . وظاهر أنه لا ينظر إلى القيمة الواقعية وحدها ، وإنما ينظر مع ذلك إلى الجمال الفنى أيضاً . . ويقول السحرى : إننا نطالب النقاد بتقييم الشعر تقيماً موضوعياً فنياً ، والنظر إلى القصيدة فى ذاته لا إلى عقيدة قائله^(٧) .

على أن المناهج مختلفة فى النظر إلى الشعر ونقده ، فالنقاد العرب القدامى يرجعون إلى اللفظ والأسلوب والمعنى والوزن والقافية ، كما فعل قدامة وأبو هلال وابن رشيق وابن سنان ، ومن قبلهم ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة ، ثم تلاهم الأمدى والقاضى الجرجاني ويذكر أديب^(٨) أن النقد لا يرجع فيه إلى الأفكار والأخيلة بل الأسلوب .

وكان البلاغيون العرب يدورون فى تقديمهم للشعر حول أسرار البلاغة من وضل وفصل ، وتقديم وتأخير ، وذكر وخلافه ، وتشبيه واستعارة ، وبجاز وكناية ، وطباق

(١) ص ٧ المرجع نفسه .

(٢) ص ٦١ النقد الأدبى من خلال تجاربى ، ٢٤ الشعر المعاصر .

(٣) ص ٢٩ الشعر المعاصر .

(٤) ص ٧٦ فن الشعر لهوراس .

(٥) راجع ص ١١ الشعر المعاصر للسحرى .

(٦) ص ٨٨ فن الشعر لهوراس .

(٧) ص ٢٠ شعر اليوم ، نشر رابطة الأدب الحديث .

(٨) سيد نونل - مجلة الرسالة .

وجناس ، ومقابلة وتورية إلى غير ذلك . وشيخ النقاد والبلاغيين هو عبد القاهر الجرجاني الذي يعتبر النقد ذاتيًا ، بعكس قُدامى الذي يعتبره موضوعيًا .

والباقلائي في «عجّاز القرآن» ، ومن بعده ابن الأثير في «المثل السائر» انفردا بنقد قصائد كاملة .

وفي القرن العشرين قام جماعة من الأدباء في مصر يدعون إلى مذاهب جديدة في نقد الشعر والشعراء ، بعضها يرجع إلى مذاهب النقاد العرب القدامى ، وبعضها يرجع إلى مذاهب الغربيين في نقد الشعر ، وحدد فريق منهم عناصر الشعر تحديدًا مُفصلاً : من العاطفة والخيال ، والفكرة والأسلوب . ونقدوا الشعر على أساسها . . أما طه حسين فقد عرض في صدر كتابه «الأدب الجاهلي» مقاييس تصلح أن تكون مقاييس للنقد الأدبي ، ومن بينها المقياس الأدبي ، والمقياس التاريخي ، والمقياس السياسي ، وهي مقاييس للنقاد الغربيين في التاريخ الأدبي ، ولقد حكّم مذهب ديكرات في الشك في أحكامه على الشعراء الجاهليين ، فنقد شعر العصر الجاهلي نقدًا قائمًا على الشك في كل شيء ، وقد بنى على هذا الشك نظريته في انتحال الشعر الجاهلي . . ونقد العقاد ابن الرومي نقدًا تأثر فيه بالتحليل النفسي والطريقة التاريخية . ونقد رمزي مفتاح العقاد في كتاب «رسائل النقد» نقدًا تأثر فيه بالدراسات النفسية . ويقسم بعض الأدباء المعاصرين مناهج النقد إلى ثلاثة : المنهج الفني ، والتاريخي ، والنفسي ، ويرى أنه من مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبي كامل للنقد .

ويرى بعض الأدباء المعاصرين أن تسود النزعة العلمية في النقد ، وأن يتصل النقد اتصالاً قوياً بالعلوم الجديدة ، من أمثال علم الجمال ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس . وقد سبق أن تحدثنا بالتفصيل عن ذلك .

وهذه المذاهب المختلفة لها مظهرها في نقد العصر الحديث ، وتطل بصور مختلفة في كتاب «الديوان» للعقاد والمازني ، وكتاب «على السَّقود» للرافعي ، وكتاب «رسائل النقد» لرمزي مفتاح ، و«حافظ وشوقي» لطه حسين ، وسواها . كما تظهر فيها كتبه الدكتور أحمد زكي أبو شادي عن النقد والشعر من دراسات خصبة ممتعة في مقدمات دواوينه المختلفة ، وفي مجلته «أبولو» . وقد اختلفت الأحكام النقدية عندنا اختلافًا

شديدًا، ومن مظاهر ذلك اختلاف أدبائنا في شوقي وحافظ ، فالدكتور طه حسين يقول عنهما : إنهما لم ييلقا من التفوق ما كنت أحب لهما وأتمنى للشعر العربي الحديث ، ولكن لا ينبغي أن نلومهما في ذلك ، فلم يكن هذان الشاعران إلا مرأتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أدّيا ما ألهمهما هذا العصر فأحسنّا الأداء . . ويرى العقاد أن اسم الشاعر يشير إلى تعريفه ، فهو من يشعر ويشعر . وقال عن حافظ : «يعجبني منه ذاك الجلال ، وإن كنت أعتقد أن الجلال الظاهر لا يتطلب من شعرائه سموًا في المشاعر ، أو أفضلية لها على شعراء الجمال . وكان يعيب «رسميات» شوقي أو تقليدياته دائمًا .

الحكم في النص الأدبي

- ١ -

ما أكثر ما يرجع الأديب والناقد إلى حكم الذوق الأدبي ، أو يستدل به في قضايا الأدب والنقد ، أو يجادل به حكم المخالفين لرأيه وقضائه في مشكلات الفن والنقد . . إن مرجع الأحكام في الأدب إنما هو إلى ذوق الناقد ، فالنقد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة ، وأداة التمييز هو الذوق الأدبي الذي يميز بين نص ونص ، وأسلوب وأسلوب ، ولقطة ولقطة . . فما هو هذا الذوق الأدبي ؟

لقد رجع النقاد العرب إلى هذا الذوق في الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، وإن كانوا لم يستطيعوا تحديده . يقول ابن سلام الجُمَحِي البصري الناقد المتوفى عام ٢٢١هـ في مقدمة كتابه «طبقات الشعراء» : قال قائل لخلف الأحمر (توفى عام ١٨١هـ) : إذا سمعتُ أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهماً واستحسنته فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

ومعنى ذلك أن الحكم الأدبي مرجعه إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام ، ولقطة «النقد» تشير إلى ذلك كله . . وفي ذلك يقول ابن سلام أيضاً : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات^(١) . ويؤكد ابن سلام ضرورة المران والندرية في تكوين الذوق فيقول^(٢) : « إن كثرة المدارس لتعدي على العلم » . والذي قرره ابن سلام هو ما انتهى إليه الغربيون في حقيقة النقد الأدبي ، يقول «لانسون» عميد النقد الموضوعي في فرنسا : «إذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة

(١) مقدمة كتاب «طبقات الشعراء» لابن سلام ص ٥ .

(٢) المرجع السابق .

التاريخية ، بما يشير لدينا من استجابات فنية وعاطفية ، فإنه يكون من الغريبة والتناقض أن ندل على هذا الفارق في تعريف الأدب ، ثم لا نحسب له حساباً في المنهج ، ففى الأدب لا يمكن أن يحل شيء محل الذوق^(١) .

وذهب الأمدى (المتوفى عام ٣٧١ هـ) في كتابه «الموازنة» إلى ما ذهب إليه ابن سلام ، فقرر أن مرجع الأمر في الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق ، يتكون بالدربة ثم التجربة وطول الملبسة . وبهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت قريحته ، وقلت دبرته . حكى إسحاق الموصلى ، قال : قال لى المعتصم : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى . فقلت له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة^(٢) . ويذكر الأمدى أن الناقد لا يستطيع أن يأتيك في النقد بعلة قاطعة ولا حجة باهرة ، وهذا هو رأى لانسون الذى يقول : إننا نكون أكثر تمشياً مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثيرية في دراستنا ، وما دامت التأثيرية هى المنهج الوحيد الذى يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات ومعالها فلنستخدمه في ذلك صراحة^(٣) . وهو يعنى استخدام الذوق الأدبى في أحكامنا على الأدب .

وإذا كان حكم الذوق أو النقد التأثيرى هو المنهج الوحيد في الحكم الأدبى كما يرى الأمدى ولانسون ، فإن صبغ النقد بالأحكام العلمية باقتباس النظريات المختلفة له من علم الجمال والنفس والاجتماع أمر لا يمكن أن يؤدى إلى غاية . وفى ذلك يقول «لانسون» أيضاً : إن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات^(٤) وإذا فكروا في مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإثارة ضمايرنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا^(٥) . فالنقد إذن شيء مستقل عن كل علم آخر ، لأن قوامه الذوق ، ومنهجه هو التأثيرية ، وليس شيئاً موضوعياً على الراجح يكون مرجعه نظريات العلوم المختلفة . وأقدر الناس على النقد هم الأدباء والشعراء لا العلماء ، ولقد سأل عبيد الله بن عبد الله بن طاهر

(١) ص ١٣٠ في الميزان الجديد للكتير منلور .

(٢) ص ١٧٦ الموازنة للأمدى .

(٣) ص ١٣١ في الميزان الجديد .

(٤) ص ١٣٢ المرجع السابق .

(٥) ص ١٣٣ المرجع نفسه .

(توفي عام ٣٠٠هـ) الشاعر البحرى (توفي عام ٢٨٤هـ) : مسلم أشعر أم أبو نواس ؟ فقال له : أبو نواس . فقال عبيد الله : إن أبا العباس (يعنى ثعلباً المتوفى عام ٢٩١هـ) لا يوافقك على هذا . فقال البحرى : ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ، ممن يحيط بالشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مصابيقه^(١).

ورأى ابن سلام والأمدى فى الذوق هو رأى القاضى أبى الحسن على بن عبد العزيز الجرجاني صاحب «الوساطة بين المتنبي وخصومه» (المتوفى عام ٣٩٢هـ على أرجح الآراء) حيث يرى أن الذوق هو مرد الحكم فى الأدب ، وأنه يكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة^(٢). وكذلك صنع ابن طباطبا (المتوفى عام ٣١١هـ) فى كتابه (عيار الشعر) ، فذهب إلى أن الذوق إذا استحسن أو استهجن فلاسباب فى نفس الكلام والشعر^(٣).

ويقول المرزوقى (م ٤١١هـ) فى شرحه على الحامسة فى الذوق وصعوبة تحليل أحكامه الأدبية : إن ما يختاره الناقد قد يتفق فيه ما لو سُئل عن سبب اختياره إياه وعن الدلالة عليه لم يمكنه فى الجواب إلا أن يقول : هذا يوافق طبعى ، أو أرجح لى غيرى عن له الدرية والعلم بمثله ، فإنه يحكم بمثل حكمى^(٤).

ومثل ذلك يقول عبد القاهر الجرجاني (م ٤٧١هـ) : « اعلم أنه لا يصادف القول فى هذا الباب موقعاً من السامع ، ولا يجد لديه قبولا ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون عن محدثه نفسه بأن لما يومئ إليه من الحسن واللفظ أصلاً ، وحتى يختلف الكلام عليه عند تأمل الكلام ، فيجد الأريحية تارة ، ويعرى منها تارة أخرى^(٥) ، فعبد القاهر يرى أن النقد يجب أن يكون فناً طليقاً ، لا ينجس إلا لحكم الذوق الأدبى السليم ، والملكات الفنية الخالصة . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه فى النقد مدرسة الرومانتيكيين فى فرنسا ، والتى حاربت نظرة الكلاسيكيين إلى النقد كعلم

(١) ص ٤ و ٥ رسالة الكشف عن مساوىء شعر المتنبي ، للمصاحب بن هباد .

(٢) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبي وخصومه .

(٣) ص ١٤ عيار الشعر .

(٤) ص ١٥ ج ١ شرح ديوان الحامسة للمرزوقى .

(٥) ص ٣٣٥ دلائل الإصجاز .

له أصوله ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد . وإلى هذا نادى «سانت بيّف» في قوله : « ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي » ، وقوله : «النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً دقيقاً في يد مَنْ يحاولون استخدامه ويقول «جول ليمتر» : «إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب» . وأما «تين» الناقد الفرنسي فكان يعتبر النقد الأدبي علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو في ذلك يشبه قُدّامة من بين النقاد العرب . ويقول عبد القاهر أيضاً في ذلك وفي الذوق الأدبي وأهميته في الحكم على الأدب والأدباء^(١) : إن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها ، وتصور لهم شأنها ، أمور خفية ، ومعان روحانية أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها ، وتحدث له عليها ، حتى يكون مُهيّئاً لإدراكها ، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ، ويكون لها ذوق وقرينة ، يجد لها في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة ، ومن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر ، فرق بين موقع شيء منها وشيء .

وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية في اللغة ثم ينتهي إلى الذوق الشخصي الذي هو المرجع الأخير في دراسة الأدب^(٢) ، وكذلك يعتمد ابن الأثير صاحب كتاب المثل السائر (المتوفى عام ٦٣٧ هـ) على الذوق ، حتى يرى أن مدار علم البيان على حكم الذوق . الذي هو أنفع من ذوق التعليم^(٣) .

أما ابن خلدون فيفسر الذوق بحصول ملكة البلاغة للسان ، ويقول : إنه قد استعير لهذه الملكة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق^(٤) . ويؤكد ابن خلدون (المتوفى عام ٨٠٨ هـ) أن هذه الملكة إنما تحصل بالممارسة والاعتبار والتكرير لكلام العرب .

٢٠

هذا هو رأى القدماء في الذوق وتحديد معناه ، أما المعاصرون فيذهبون إلى أن

(١) ص ٣٤٣ و ٣٤٤ دلائل الإعجاز .

(٢) ص ١٦١ في الميزان الجديد لمتنور .

(٣) ص ٣ المثل السائر .

(٤) ص ٦٤٣ المقدمة لابن خلدون ، مطبعة التقدم .

الذوق قوة يُقدَّرُ بها الأثر الفني ، وهو ذلك الاستعداد الفطري المكتسب الذي نقدر به على تقدير الجمال والاستمتاع به ومحاكاته (١).

ويذهب أحمد ضيف إلى تحكيم الذوق العام وإطراح الذوق الخاص في الحكم الأدبي (٢).

ويقسم طه حسين (٣) ، الذوق إلى خاص وعام ويقول : إن هذين الذوقين هما اللذان يقضيان في المسائل الأدبية ، وإن الحياة الفنية مزاج من هذين الذوقين . والذوق ملكة هي مزيج من العاطفة والعقل والحس (٤) والدرس ينميه .

ويختلف الذوق باختلاف البيئة والثقافة والعصر ومقدار التمرس بكلام العرب وبلاغتهم ، وبالموهبة الأدبية عند الناقد .

وقصة علي بن الجهم الشاعر العباسي (م ٢٤٩ هـ) مع المتوكل معروفة ، حين جاء من البادية يمدح الخليفة بمثل قوله :

أنت كالكلب في حِفَاظِكَ للودِّ وكالتَّيس في قِرَاعِ الخطوب

ولما عاش في بغداد وتأثر بحضارتها عاد إليه ينشده قصيدته :

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلبن الهوى من حين أدرى ولا أدرى

ويتأثر العصر قَدَّرَ الناس الصنعة البديعية في القرن الثالث الهجري ، كما قدر بعضهم الجانب الفكري في الشعر في هذا القرن أيضًا ، حتى انبرى البحري للرد عليهم فقال :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر ، يغنى عن صدقه كذبه

(١) ص ٣٤٧ في علم النفس لحامد عبد القادر .

(٢) ص ٩٢ مقدمة لدراسة بلاغة العرب .

(٣) حافظ وشوقي لطلح حسين .

(٤) ص ١٢١ أسلوب النقد الأدبي للشايب .

ومما يدل على أثر التمرس بكلام العرب وبلاغاتهم في الذوق وأحكامه النقدية قصة
بشار ، حين أنشد بيته :

بكرأ صاحبي قبل الهجير إن ذاك النجاح فى التبكير
فقال له خلف الأحمر : لو قلت مكان «إن ذاك النجاح بكرأ فالنجاح» ، كان
أحسن وأليق بصنعة المحدثين . فأجابه بشار : إنما بنيتها إعرابية وحشية فقلت ما
قلت ، ولو قلت : « بكرأ فالنجاح » ، كان هذا من كلام المولدين ، ولا يشبه ذلك
الكلام ، ولا يدخل في معنى القصيدة^(١) .

■ ٣ ■

وباختلاف الذوق تختلف أحكام النقد اختلافاً كثيراً ، فنرى ابن قتيبة (المتوفى عام
٢٧٦ هـ) يعيب في كتابه الشعر والشعراء أبيات كثير :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المطايا رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائع
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
وكذلك صنع أبو هلال العسكري . أما ابن جنى في الخصائص وعبد القاهر في
أسرار البلاغة فيرفعان من منزلتها في البلاغة . ومن مثل الاختلاف في الحكم على الشعر
قول الشاعر المصرى إبراهيم ناجى (توفى في ٢٥ مارس ١٩٥٣) وذلك من قصيدة له
بعنوان «قلب راقصة»^(٢) :

أمسيت أشكو الضيق والألنا مستغرقاً فى الفكر والسأم
فمضيت لا أدري إلى أينما ومشيت حيث تهرنى قدمى
فقد أعجب أبو شادى والسعرتى ، بالقصيدة وبالأبيات إعجاباً شديداً^(٣) ، ولكن

(١) ج ١ : ص ٤٥ الإيضاح للقرطوبى بشرح المؤلف .

(٢) ص ٣٦ ديوان وراء الغمام لتاجى .

(٣) ص ٢٠٤ الشعر للماصر للسعرتى .

الدكتور طه حسين يرى أنها من الكلام المألوف الذى شيع منه الناس^(١)، وينقد البيت الثانى لأنه لا يعجبه أسلوب «تجربى قديمى» لأن المرء يجترُّ قدمه وهى لا تجره ، ويرد السحرتى على هذا بأن العبارة تصوير شعرى بديع للسأمان المتحير الذى تجره قدمه لشروء عقله حتى تصبح قدمه هى المسيرة له . ويتابع عبد الوهاب حمودة طه حسين فى نقد العبارة ويرد على دفاع السحرتى السابق بأنه كيف يستقيم الاستغراق فى الفكر مع السأم ، ويقول : أول ما يصادفك من هذه الألفاظ الابتذال والسوقية ، ثم انظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراً ولا لغة ، فالقدم لا تمهر صاحبها وإنما تحملها ، وإنما يجير صاحب القدم قدمه^(٢) . ويدافع السحرتى عن القصيدة بأنها رائعة فى عواطفها وانفعالاتها المتنوعة وفى جمال صياغتها وخفة أسلوبها ، ويقول : إن الدكتور طه تجاهل ما يشع فى هذا الشعر من عاطفة رائعة ، وانفعالات وثابة ، وأسلوب فنى ، وموسيقى ارتكازية^(٣).

والخلاف الأدبى حول مذاهب الكلاسيكيين والرومانتيكيين ومناهجهم فى التعبير والأساليب والتصوير كثيرة ومتناقضة .

واختلاف أحكام النقد التى كتبت حول الشعراء المحدثين والمعاصرين ، وتباين أذواق النقاد تبايناً شديداً فى منازلهم الأدبية أمر ظاهر الواضح . ومن مثل اختلاف النقاد حول أدبائنا وشعرائنا اختلافهم فى شوقى وحافظ اختلافاً كبيراً ، فطه حسين يقول عنهما : إنهما لم يبلغا من التفوق ما كنت أحب لهما ، وأتمنى للشعر العربى الحديث ، ولكن لا ينبغي أن نلومهما فى ذلك ، فلم يكونا إلا مرأتين صادقتين للعصر الذى عاشا فيه ، وقد أديا ما ألهمهما هذا العصر فأحسننا الأداء ، وكان يفضل (مطران) عليها .

والعقاد يرى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات ، وثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذى لا يعبر عن

(١) ج ٣ : ص ١٧١ حديث الأريماء .

(٢) ص ١٣٥ التجديد فى الأدب المصرى الحديث .

(٣) ص ٢٠٤ و ٢٠٥ الشعر للعاصر حل ضوء النقد الحليث للسحرتى .

نفسه صانع وليس ذا شخصية أدبية . وثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن والقافية . وحَكَمَ العقادُ هذه المقاييس الثلاثة في شاعرية حافظ وشوقي ، ونفى عن شوقي الشاعرية ، ورأى أن حافظاً أشعر ، ولكنَّ شوقياً أقدر^(١) .

وذهب بعض النقاد إلى أن شوقيّاً في العصر الحديث مثل المتنبي في القرن الرابع ، وفضله بعضهم على جميع الشعراء المعاصرين .

٤٠

ويصر أهل كل فن على أن هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل ، بها يدرك ما في الصورة من جمال ، وما في الموسيقى من سحر ، كما يتذوق بها ما في الشعر من حسن الخيال ، وجودة التصوير ، وهم مع هذا يرون أن التجارب الخاصة وتأثيرات البيئة مما قد يساعد على نمو هذه الحاسة وإرهاقها . وللمسألة في رأيهم ناحيتان : الأولى فطرية نشترك فيها جميعاً إلى حد كبير ، والناحية الثانية مكتسبة ، وهي تلك التي تتكون فينا كأثر مباشر لتجاربنا الخاصة في البيئة .

وهناك فريق آخر من أهل الفن يرون أن الإحساس بالجمال أمر اعتباري شخصي يختلف فيه اختلافاً بيناً ، ولا نكاد نصل فيه إلى مقاييس مشتركة . . وجعل الأمر في الإحساس الفني بالجمال راجعاً إلى الدربة والذكاء العام أكثر من أى شيء آخر ، لا إلى ما يسمونه بالغريزة والفطرة ، أرجح^(٢) .

وأحكام النقاد على الجمال تختلف ، ولابد أن تختلف كما يقول «برك» مادامت الأدواق والثقافات مختلفة^(٣) .

والشعور بالجمال يحلله علماء النفس بعزل كثيرة ، فبعضهم يرجعه إلى التأثير النفسى السيكولوجى الذى تحدته ألوان الجمال فينا ، وعبد القاهر الجرجاني في الأسرار والدلائل يميل إلى ذلك ، والله خذ الآخر يرجعه إلى ما تحدته ألوان الجمال من الأثر في النفس من ذكريات ومسرات وأشجان عميقة من تداعى المعانى في العقل ، وآخرون منهم ينفون

(١) ج ٣ ص ٢٨ قصة الأدب المعاصر .

(٢) ص ٥ وما بعدها - موسيقى الشعر لإبراهيم أنيس .

(٣) فيض الحاضر لأحمد أمين - ص ٣٥٩ - ٢٦٢ ، مجلة الثقافة ، السنة السابعة (١٩٤٥) العدد ٣٤٥ .

ارتباط الفن بالجمال لأنه مرتبط بالتعبير عن الانفعالات ، وآخرون يقفون نحو ألوان
الجمال موقفاً عقلياً نقدياً أكثر منه انفعالياً^(١).

وبعد فإن الذوق منحة إلهية في نفس الأديب ، وموهبة متميزة في وجدانه ، وبه
يستطيع التمييز والتفضيل والتقييم ، وهو وحده القاضى في مسائل الأدب ومشكلاته
وبدونه يتعسر الفهم ، بل يتعذر الحكم .

وحتى اليوم لا نستطيع أن نحدد هذا الذوق الأدبى تحديداً دقيقاً متميزاً ، لأن أثر الله
في الإنسان كثيراً ما يعجز الإنسان عن فهمه وتصوره وإدراكه .

(١) ص ٦ التجديد في الأدب المصرى الحديث - عبد الوهاب حمودة .

الفصل الثاني

عناصر الأثر الأدبي

للأثر الأدبي ، الذي نقرؤه فنرضى عليه أحياناً ، ونسخط عليه أحياناً أخرى ، والذي يؤثر فينا تأثيراً قوياً ، فيوجع مشاعرنا ، ويشير يقظتنا الفكرية والروحية والأدبية ، ويبعث فينا الحماسة والشجاعة وحب الجمال وتذوقه وتعشق المثل الأعلى والسعى إليه - لهذا الأثر الأدبي ، أو بعبارة أخرى : لكل أثر أدبي ، عناصر ومقومات يتألف منها ، ويستمد روحه من كيانها ، ويعمل عمله في النفوس والألباب عن طريقها .

ولقد كان القدماء يرجعون هذه العناصر إلى المعنى حيناً ، وإلى اللفظ حيناً آخر ، وإليهما معاً في أحيان كثيرة ، وكان الجاحظ يرى العنصر الفعال في البلاغة الأدبية هو النظم والأسلوب ، وعلى نهجه سار عبد القاهر الجرجاني ، أما ابن قتيبة فجعل الجمال الأدبي راجعاً إما إلى اللفظ أو المعنى أو إليهما جميعاً ، فإن خلا النص الأدبي من جمال اللفظ أو المعنى أو منهما معاً كان أثراً ميتاً لا أهمية له . وأما قدامة فقد درس الشعر وجعل عناصره : اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، وعلى نهجه سار العسكري ، وابن رشيق ، وابن سنان ، ويتلاقى معه في أمور كثيرة ابن الأثير في كتابه «المثل السائر» . أما النقاد المحدثون فيجعلون أصول الأثر الأدبي وعناصره في : الأسلوب والمعنى والعاطفة والخيال ، ولسوف ندرسها ونحللها عنصراً عنصراً . . ولقد أحال النقاد المحدثون النقد إلى بحوث طويلة يحاولون فيها تلمس تلك العناصر في النص الأدبي ، ومدى توفيق الأديب أو الشاعر في تناولها .

١- العاطفة ومنزلتها في النص :

العاطفة ، أو الانفعال^(١) في فن الشعر ، نعني بها الحالة التي تشبع فيها نفس (١) ليست العاطفة هي التجربة الشعرية ، لأن التجربة بدلية لعملية الخلق الفني ، وهي حالة نفسية تشترك العاطفة وظيفتها في تحميمها .

الأديب والشاعر بموضوع أو فكرة أو مشاهدة ، وتؤثر فيه تأثيراً قوياً يدفعه إلى التعبير عن مشاعره والإحراج عما يحول بخلده . . على أن الانفعالات المختلفة من غضب وخوف وفرح ورضا وأمل وألم إنها هي حالات وجدانية سريعة الزوال ، بيد أن هذه الحالات الوجدانية البسيطة قد تتركب وتستمر وتطبع صاحبها بطابع خاص ، وتتركز فيه الاستعداد لحب شيء أو كرهه . فتكوين هذا الوجدان ونشوء هذا الاستعداد هو ما يطلق عليه كلمة عاطفة ، فالعواطف إذن حالات وجدانية مركبة ، إذ تستثار بنمو العاطفة جملة انفعالات مختلفة تظهر كل واحدة منها حسب الظروف والأحوال ، كما في عاطفة الحب مثلاً التي ينشأ عنها الفرح بلقاء الحبيب والحزن لفراقه والشوق لرؤيته والسرور بسروره . والعاطفة تبدأ نحو شيء أو شخص ثم تتدرج فتظهر نحو معنى مجرد، كحب الحرية ، أو العلم والفن مثلاً ، وككراهية الظلم والاستبداد ، وهي التي تطبع الإنسان بطابع خاص ، وتوجه مجهوده وتسوقه لعمل معين ، ومن العواطف ما يسمو بالنفس ، كحب الفن والعلم والتضحية وما شابه ذلك .

فالعاطفة هي الانفعال ، ولها أهميتها في النص الأدبي ، فهي عنصر من أهم عناصره ولكن : أهي عاطفة القارئ أم الأديب ، أم عاطفة أبطال القصة والمسرحية ؟ إننا نريد كلاً منها في موضع من المواضع ، ومن جانب آخر فهناك شبه تلازم بينها ، ومع ذلك فلنجعل المقياس في جانب القارئ ، فالعاطفة الأدبية إذن هي تلك القوة التي يثيرها الأدب فينا نحن القراء^(١).

والعواطف الأدبية كثيرة متعددة ، وإن كان أكثر النقاد لا يعدون منها هاتين العاطفتين :

١ - العواطف الشخصية : كالحب ، والحقد ، والانتقام ، وحب الذات ، فهي لا يمكن أن تؤزن بالميزان الذي توزن به العواطف العامة ، كحب الخير للناس ، والإيثار، والتضحية ، والبذل - وأين قول أبي فراس الحمداني :

معلتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمأنا فلا نزل القطر

من قول المعري :

(١) راجع أصول النقد الأدبي للشايب .

فلا هطلت على ولا بارضى سحائب ليس تستظم البلاد:

على أن العاطفة أو الانفعال الرفيع يرفع من قيمة القصيدة والانفعال النازل يهبط بقيمتها ، فليس الذى يُصَمَّن قصيدته انفعالات : الحب والطهر والأمل ، والفرح ، والهدوء ، والطمأنينة ، والجمال ، كمثل الذى يثير فيها انفعالات : الخوف ، والفرح ، واليأس ، والملل . ومن العاطفة الهابطة قصيدة «نهداك» للشاعر نزار قباني التى يقول فيها :

سمراء صُبِّي نهدك الأسمر فى دنيا فمى

وقصيدة شهوة الموت لأبى شبكة :

ناقم على السماء حاقدا على البشر

ساخط على القضاء نائرا على القدر

ومنها قصيدة العقاد (بمن تتق ؟) التى يدم فيها الفضيلة ويمدح الرذيلة :

ثقي بالرذيلة تلقها فى كل حى حاضرة

إن الفضيلة قلمها تلقاك إلا عابرة

٢ - العواطف الأليمة التى تثير آلام القراء وتشعرهم بما ينقص حياتهم ، كالحسد ، والسخط ، واليأس ، والظلم ، لأن الأدب يدعو إلى البهجة والتفاؤل والفرح النفسى^(١).

ومن العواطف الأليمة قول المعرى :

ضحكتنا وكان الضحك منا سقاة وحق لشكان البسيطة أن ييگوا

نحططنا الأيأم حتى كأننا زجاج ولكن لا يعادله سبک

ويجب أن نفرق بين إثارة العاطفة الأليمة وبين تصوير الآلام الإنسانية ، فرواية البؤساء جميلة ، وكذلك العبرات ، والشاعر الذى يصور الألم - وهو انفعال نازل -

(١) راجع الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرى .

قاصداً إلى إثارة انفعال العطف والإشفاق والرحمة ، إنها يسجل انفعالا له قيمته الأدبية ، كقصيدة (صحبة الآلام) لأبي شادي :

أضحك في بؤسى فأحسب هائتاً وهيئات أن يفشى لمرتقب سرى

والمأساة وإن صورت الحزن فإنها تعمل على تطهير النفس من الانفعالات المحزنة كما يقول أرسطو ، ولكن هناك بعض النقاد لا ينظرون إلا إلى القيمة الجمالية وحدها ، ورأيهم أن التجربة الجمالية لا تتقيد بانفعال سار أو غير سار ، فالقيمة في التجربة الجمالية ذاتها كما يقول « مورون » في كتابه (علم الجمال والسيكولوجية) .

أما العواطف الأخرى فهي كلها عواطف أدبية ، وفي تحديدها ثلاثة آراء :

(أ) يقول رسكن : العواطف النبيلة هي : الحب ، والاحترام ، والإعجاب ، والفرح ، وهذه هي مادة الإحساس الشعري ، ولكن أين الطموح والقناعة والأمل وغيرها ؟

(ب) الإحساس الأدبي يرجع إلى أصل واحد هو الجمال أو إحساسه ، والجمال هو السرور بالأشياء ، ولكن مصدر الشعور بالجمال البصر والسمع ، أما ما وراءهما فلا يدخل في ذلك .

(جـ) العواطف الأدبية ترجع إلى عاطفة عامة ، هي المشاركة الشعورية في الحياة ، فكل ما يزيننا شعورا بالحياة وسلطاناً عليها يسبب لنا لذة وسرورا ، فالإحساس بالجمال إحساس بالحياة كالحب والفرح والحماسة ، كذلك العواطف الخلقية كتقديس الواجب وحب الوفاء والصدق .

وهناك مسألة ذات أهمية ، هي أن كل ما يثير عواطف الجماهير والقراء لا يدل على رفعة منزلة النص الأدبي وسموه ، فقد يشتهر الأدب الجنسي أكثر من غيره ، كما نرى في القصص الجنسية اليوم ، ولا يدل ذلك على قيمة هذا الأدب وسموه . وللشهرة الأدبية أسباب منها : السمو ، والجدة ، وأن يتصل الأثر الأدبي بعواطف الجماهير ، وأن يصور هذا الأثر الأدبي كل حركة معاصرة سياسية ، أو اجتماعية ، أو ثقافية ، أو اقتصادية ، أو أدبية ، فيسجلها .

وللعاطفة الأدبية مقاييس منها :

١ - صدق العاطفة ، وذلك بأن يكون النص الأدبي منبعثاً عن انفعال صحيح غير زائف ، وأكثر شعر المدح في الأدب العربي كانت تدفعه عاطفة الرغبة أو الرهبة حتى لا يتجلى فيه صدق عاطفة ، ومن ثم عابه واطرحه كثير من النقاد ، اللهم إلا الذين ينظرون إليه نظرة جمالية فحسب .

٢ - قوة العاطفة وروعيتها ، وليس المراد بقوة العاطفة ثورتها أو جذتها ، فقد تكون العاطفة الهادئة أقوى أثراً وأبعد خطراً ، وإنه ليصعب وضع مقياس لقوة العاطفة ، وذلك للاختلاف الظاهر بين طبائع العواطف في درجة القوة ، ولأن هناك عواطف مصدرها التأمل والتفكير ، ولأن لكل إنسان عاطفته الخاصة ، والحق أن المصدر الأول لقوة العاطفة هو نفس الأديب وطبيعته ، فيجب أن يكون قوى الشعور عميق العاطفة مهما كان قوى الفكرة أو ضعيفها ، فقد يكون الأديب غزير الفكر لكنه ضعيف الشعور ، كما نرى في شعر أبي العتاهية وحافظ إبراهيم ، فلا ينال أديهم وشعرهم رضاء النقاد وإعجابهم جميعاً . وقد يكون الأمر بالعكس ، فيكون الأديب قوى الشعور ضعيف الفكرة ، فيؤثر أدبه في النفس تأثيراً كبيراً ، ومن ذلك قول كثير :

ولما قضينا مرن منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

الآيات - فإن أكثر النقاد ، ومنهم ابن جني في «الخصائص» وعبد القاهر في «أسرار البلاغة» ، وأغلب النقاد المعاصرين يعجبون به ويرضون عنه ، لقوة العاطفة في أسلوبه وروعة الخيال في صوره ، وإن كان ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» عاب ذلك الشعر ، لأنه لم يتأمل بذوقه بلاغة هذا الكلام .

٣ - ثبات العاطفة واستمرارها ، أى استمرار سلطانها على نفس المنشئ الأديب أو الشاعر طول مدة الإنشاء ، لتبقى العاطفة قوية شائعة في فصول الأثر الأدبي كله ، ومن ثم عاب النقاد قول الشعر القديم :

مات الخليفة أيها الثقلان فكأنتى أفطرت في رمضان

غير أن استمرار العاطفة صعب في الملاحم الطويلة والشعر التمثيلي المتعدد الفصول ، إلا على الشعراء الموهوبين .

٤ - تنوع العاطفة وسعة مجالها ، فأعظم الشعراء هم الذين يقدرّون على إثارة العواطف المختلفة في نفوسنا بدرجة كبيرة ، من حُب ، وحماسة ، وإعجاب ، وشفقة وإجلال .

٥ - سمو العاطفة ، والنقد متفقون على تفاوت العاطفة في الدرجة ، وأن بعضها أسمى من الآخر ، وأن العاطفة الهابطة لا يليق بالأديب تصويرها إلا عند الجاهلين ، أو أصحاب مدرسة الفن للفن فحسب ، ويرى النقاد أن العواطف المتفاوتة الدرجة في السمو يجدر تصويرها في الأدب جميعاً ، فالإعجاب بالمعانى الرفيعة أعلى منزلة من الإعجاب بجمال الأسلوب ، والانفعال الناشئ عن طريق الإيحاء والإشارة أقوى من الانفعال الناشئ عن طريق الحواس الظاهرة ، كالسمع ، والبصر ، وكذلك العواطف الحسية . . وحول تصوير العواطف الهابطة يقف مذهبان : مذهب الفن للفن الذي يميز ذلك ، ومذهب الفن للحياة الذي يكره ذلك ويتم عليه . ودعاة الفن للفن يؤيدون مذهبهم بأن الأدب كبقية الفنون الأخرى ، فكما يجوز للنحات أن ينحت تمثالاً لامرأة عارية كذلك يجوز للشاعر أن ينظم قصيدة خليعة . ويقولون كذلك : إن الأدب لا يمكن أن ينقلب إلى أداة تعليمية مقصودة ، وبأنه يندر وجود عاطفة أدبية خالية من الضعة الخلقية . وكما يرسم الشاعر القبيح فيجعله جميلاً ، كذلك يصور الرذائل فينفرك منها لثمن بأضدادها من الفضائل . وكان ابن المعز يقول في مثالية عالية :

أهيم بالحنّين كما ينبغي وأرحم القُبَحَ فأهواه

أما دعاة الفن للحياة فيؤيدون مذهبهم بأن للأدب رسالة بانية ، وبأنه مسئول عن الحياة والإنسانية كموجه ومرشد ، ويقولون إن للأديب الحرية ، بشرط ألاّ يثير في نفوسنا عواطف هابطة .

إن العاطفة عنصر كبير من عناصر النص الأدبي ، وهي التي تميزه عن النص العلمي ، وتجعله شائقاً جذاباً ، على الرغم من تكراره وإعادة تلاوته . والأدب سجل للعواطف الإنسانية ، ولأدق مشاعر الأديب وخواطره ، والأديب الموقف هو الذي ينقل القارئ إلى جوه الفنى ، اقرأ مثلاً للشاعر السوداني التيجانى يوسف بشر :

هذه الذرة كم تحمل في العالم سِرّاً

قف لديها وامتزج في ذاتها عمقاً وغوراً
وانطلق في جوها المملوء إيماناً وبرا
وتنقل بين كبرى في الذراري وصغرى
تر كل الكون لا يفتر تسييحاً وذكرًا^(١)

فنرى العاطفة القوية التي تنطلق بها تجربة شعرية عميقة .

وقد عبر القدماء عن العاطفة وأثرها في الشعر فقالوا : « أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب ، والأعشى إذا طرب ، والنايغة إذا رهب ، وعنترة إذا غضب » . ومن ثم قالوا إنما يبنى الشعر على الرغبة والرغبة والطرب والغضب .

والعاطفة هي التي تفتح منافذ الحياة والكون والروح أمام الإنسان ، ولابد فيها إذن من الصدق والحياة والاستواء والنشاط ، والاعتدال والصحة ، ومن ثم نجد الفرق كبيراً بين محب يتغزل ، وبين رجل يتكلف الغزل تكلفاً دون أن يشقى بالوصال والصد واللقاء والفراق ، والشوق والوجد ، والرضا والتفوق ، والدلال والجمال ، وتجند قوة العاطفة واضحة في قول محمد بن زريق البغدادي :

لا تعدليه فإن العدل يولعه	قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه
جاوزت في لومه حداً أضرب به	من حيث قدرت أن اللوم ينفعه
فاستعمل الرفق في تأنيبه بدلا	من عنقه فهو مضني القلب موجه
أستودع الله في بغداد لي قمرا	بالكرخ من فلك الأرزار مطلع
ودعته وبودي لي يؤدعني	صفو الحياة وأنسى لا أودعه

فنجد العاطفة هنا قوية جياشة في موسيقى عذبة جميلة حلوة مؤثرة .

والعاطفة هي التي تفرق بين ما نسيمهم الأدباء والمتأديين ، وتفرق أيضاً بين الشعراء والنظاميين ، وتدفع الشعر الجيد إلى الذبيح والخلود .

(١) ص ٧ ديوان إشراقة للتيجاني - ١٩٤٩ - الخرطوم .

٢- الفكرة في النص الأدبي :

الفكرة أو الحقيقة أو المعنى أو المضمون ، من أهم عناصر الأدب ومقوماته ، وهى الأساس الأول للاعتراف بقيمته ، وهى كذلك أساس العاطفة ، فلا بد من تمازج الفكرة بالعاطفة ، والأدب الذى ينقصه الفكرة أدب ميت خامل ضعيف ، لأن الأدب ليس أسلوباً وتعبيراً فحسب ، بل لابد فيه من أن يضيف إلى معلوماتنا جديداً عن الكون والحياة ، والوجود والناس ، ويجب أن تكون الأفكار والمعانى فى الأدب واضحة ليس فيها لون من التعقيد المعنوى ، كما يجب أن تكون صحيحة جديدة دقيقة فياضة ، ومن ثم نكره ترداد الأفكار المسروقة ، ونكره الأفكار السطحية والتافهة ، ونمنع التناقض والتعقيد فى المعانى ، ونشترط الحيوية والروح والقوة والتناسب فيها .

والأديب يجب أن يتناول فى النص الأدبي من الأفكار ماهو وثيق الصلة بالموضوع وبالمقام ، وقد فطن لذلك النقاد والبلاغيون القدامى ، فقالوا : إن البلاغة هى مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وموقف الأديب فى موضوعه موقف المحامى فى دفاعه ، يدعم رأيه بكل مثير ودقيق وذكى من الأفكار ، ويعتمد على عنصر الجدة والصدق والقوة فى أفكاره ، وعلى الارتباط الفنى والفكرى بينها ، وعلى ما فيها من سمو وإنسانية ودعوة إلى مثل الحياة ، وقد يناصر الأديب قضية لا يناصرها الناس ، ولكن ذكاءه يجعله يجشد لدفاعه عن هذه القضية كل البراهين التى تحمل السامع على الاقتناع والتأثر والتسليم .

على أن المضمون فى الشعر يعود لا قيمة له إذا لم تتوافر على تناوله موهبة فنية قادرة ، لأن الأداء الفنى هو ثوب المضمون الذى يلبسه ليراه فيه الناس .

٣- الخيال ودوره فى الأدب والشعر :

(أ) الخيال من أهم عناصر الأثر الأدبي ، ونحن نعلم أن معلوماتنا عن الكون والحياة وأنفسنا تصل إلينا عن طريق الحواس ، وأن شعور المرء بأشياء حاضرة فعلاً تؤثر فى حواسه ، هو ما نسميه « الإدراك الحسى » . أما شعور الإنسان بأشياء غير حاضرة ، واستعادة المرء فى ذهنه الصور التى أدركها من قبل بالحواس ، فهو ما نسميه الخيال أو التخيل ، فأنت حين تجلس فى حجرة مكتبك وترى ما فيها وتعمق فى رؤية جميع ما تحتوى عليه ، يكون إدراكك لها حيثئذ إدراكاً حسيّاً ، أما إذا حاولت وأنت

هيئات محسومة مخصصة به ، ولكن المواد التي تركبت منها الصورة ، من الأعمال والياقوت والرماح والزبرجد كل منها محسوس بالبصر . فذلك وما أشبهه من هذا النوع هو وحده ما يسمى عند علماء «الخيال» . أما النوع الأول فليس منه عندهم ، فالخيال عندهم هو القوة التي من شأنها تركيب الصور والمعاني وتفصيلها والتصرف فيها ، واختراع أشياء لا حقيقة لها ، كإنسان له جناحان مثلاً ، وهذه القوة لا تسكن ولا تنام أبداً ، والنفس هي التي تستخدمها كما تريد . . ومثل ذلك أيضاً قول ابن المعتز في الهلال :

وانظر إليه كزورق من فضة قد أثقلتُه حولة من عنبر

(ج) أما علماء النفس فيعدون من الخيال أيضاً استحضار الصور المدركة بالحواس كما هي عليه من غير زيادة ولا نقص ، وإن كانوا يعدون هذا خيالاً ضعيفاً ، كما يجعلون من باب الخيال ابتداع الصور المركبة من حسيات وابتكارها على نمط يخالف نمط الحس المشاهد للمعوس .

(د) وقد ذهب الشاعر الإنجليزي (كولردج) إلى نظرية أخرى في الخيال ، هي أن الخيال ليس تذكر شيء أحسنه من قبل ، وليس ابتداع صور جديدة مركبة من حسيات وابتكارها ، بل هو في الواقع خلق جديد ، خلق صورة لم توجد ، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده ، خلق صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلاً واحداً في الفنان ، وقد شرح كل ذلك في كتابه «حياة الأدب» .

(هـ) ومهما يكن ، فإن لعنصر الخيال شأنًا كبيرًا في الأعمال العقلية ، وفي الحياة العملية نفسها ، فهو خطوة أرقى من الإدراك الحسي ومن مجرد التذكر نفسه ، فالتخيل يعين الإنسان على استغلال الماضي للمستقبل ، ولولا التخيل لأصبحت حياة الإنسان فقيرة بكل الفقر ، ولكانت حياته النفسية ضئيلة محدودة ، فهو الأصل في تكوين المثل العليا ، وفي اختيار الطرق التي قد تؤدي إلى بلوغها ، وهو الذي يعيننا على فهم الحقائق والفنون ، وله أثر كبير في دائرة العلم ومخترعات الحضارة الحديثة .

ولهذا العنصر أيضاً أثره في النص الأدبي ، فالشاعر يلتقط كل ما رأى وما سمع طول

حياته ، ولأفوقه منظر ، حتى ولو كان من أدق المشاهد وأخفها ، ولو حفيف أوراق الشجر ، ثم يخرجه ، ثم يخرجه ، ثم يخرجه منه صوراً وآراءً متناسبة متسقة في الأوقات الملائمة ، كما يرى «رسكن» .

وتبدو صور الخيال في النص الأدبي في التشبيه والمجاز ، والاستعارة ، والكناية ، وحسن التعليل ، والمبالغة ، وما شابه ذلك . والخيال يغلب على الشعر أكثر من غلبته على النثر ، والأديب يستطيع بخياله أن يبعث في النص الأدبي قوة وروحاً وحياء ، وكلما تعمق الأديب في الأدب وتذوقه كانت حاجته إلى الخيال أكثر .

والخيال هو الأداة اللازمة لإثارة العاطفة وإشعالها ، وهو الذى يملك به الشاعر والأديب نفس القارئ والسامع ، ويجعلها تتعجب وتطرب من مشاهد الصور في القصيدة .

ويجب في الخيال أن يكون متسقاً لا عيب فيه ، ولا شيء يشوب اتفاهه واتساقه ، فقول شوقي :

قف بتلك القصور في اليمِّ غَرَقَى ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً
كعدارى أخفين في الماء بَقْياً سابحات به وأبدین بعضاً

تمجد فيه اضطراباً في الخيال وتناقضاً بين البيتين ، فقد جعل في البيت الأول القصور غارقة في الماء مذعورة يمسك بعضها بعضاً ، ثم صور ذلك في البيت الثاني بصورة العدارى السابحات في الماء يخفين فيه بعض أجسامهن ويبدین بعضاً ، ففاته الاتساق في مشاهد الخيال ومراثيه^(١) .

وتقرأ قول أبى شادى في رثاء مغنية :

أيندثر الفن بالقدس ويحنى على الحسن حتى النظر ؟
ويغرق في اليم هذا الضياء وكم طاف بالكون حتى عثر ؟
وكنا نخاف حنين القلوب إليه ونخشى وثوب النظر

(١) راجع ص ٣٥ و ٣٦ النقد الأدبي لقطب .

فنجد خيالاً موحداً متنبّداً ، متألف الصور والأشكال . . وكذلك تقرأ قول الشامي :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد

كالسقاء الضحّوك كالليلة القمرء كالورد كابتسام الوليد

فتجد وتيرة واحدة من الصور والأخيلة والأنغام العذبة الجميلة .

٤- الصورة في الأدب

مدلول الصورة :

الصورة ركن كبير وعنصر جليل من عناصر الأدب ، الذى هو التعبير بأسلوب جميل عن عاطفة الأديب ، سواء كان عنصر الفكر هو العنصر البارز ، أو عنصر العاطفة هو الأوضح ، والصورة- فى رأى بعض النقاد- هى الشكل فى النص الأدبى ، وتقابل المضمون الذى هو الفكرة أو المعنى فى النص ، فعلى هذا تكون الصورة التى هى الشكل فى النص الأدبى شاملة للعبارة ، أى الأسلوب ، وللخيال الذى يلون العاطفة ويصورها . وعندئذ نقف بين الشكل والمضمون فى النص ، فيجب على الأديب أن يوازن بينهما موازنة دقيقة ، فلا يغطي المضمون على الشكل ، أى الصورة ، وإلا خرج الكلام من باب الأدب إلى باب العلم . ولا تغطي الصورة على المضمون وإلا كان الكلام أدباً لفظياً ، لا قيمة له فى باب الفكر ، وحيث يجب أن يهتم الأديب بالمضمون أو الفكرة كما يهتم بالصورة التى هى الشكل ، وهى بهذا المعنى تقوم على الوحدة التى تبني على الكمال والتألف والتناسب .

والأسلوب من أخص صفاته الجمال والوضوح والقوة ، وهذه الصفات تتأثر بأمرين : الموضوع والأدب .

وهناك معنى ثان للصورة ، وهى أنها تساوى المنهج وطريقة الأداء .

وقد ذهب الدكتور إبراهيم ناجى إلى معنى جديد فى الصورة^(١) حيث ذكر أن الشعر يجب أن يكون أسلوبه معبراً بالصور ، أى يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربته وإنفعالاته رسماً معبراً قوياً واضحاً ، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة فى صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة والانفعال ، لا مجرد تصوير عادى ميت ، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة^(٢) وقد وضحت ذلك فى

(١) مجلة أبولو ديسمبر ١٩٣٢ - من مقال لإبراهيم ناجى عن معنى الشعر .

(٢) راجع للمؤلف كتاب «ملاهب الأدب» - ص ١١٩ ، وكتاب نداء الحيلة ص ١١٢ .

كتبى^(١) على إثر ما كتبه بعض الكتّاب على أن الشعر صورة فقط . ويُعرّف «ناجى» في هذا المقال الشعر بأنه خيال وإقناع وعاطفة وصور .

عناصر الصورة :

تتكون عناصر الصورة من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات . ويضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهى : الإيقاع الموسيقى للكلمات والعبارات والصور ، والظلال التى يشعها التعبير ، ثم طريقة تناول الموضوع ، أى الأسلوب الذى تعرض به التجربة الأدبية .

والصورة المثيرة للالتفات هى القادرة قدرة كاملة على التعبير عن تجارب الأديب ومشاعره ، والتى تتجمع فيها روعة الخيال والموسيقى ، ووحدة العمل الأدبى ، وشخصية الأديب ، وتخيّره للألفاظ تخييراً فنياً دقيقاً .

فالألفاظ لابد أن يقف الأديب أمامها طويلاً ، يؤثر لفظه على لفظه ، ويفضل كلمة على كلمة ، وكثير من النقاد يقولون إننا نفكر بالألفاظ ، أى أن الألفاظ هى مظهر إدراكنا الفكرى ، والذوق والموهبة والمقدرة اللغوية تتحكم فى ذلك إلى حد كبير ، وعمل الأديب تهيئة الجو الفنى للألفاظ لتشع على قارئها وسامعها الصور والظلال والإيقاع . تقرأ قوله تعالى فى كتابه العزيز فى سورة الضحى ﴿ وَالضُّحَى وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى ﴾ إلى آخر هذه السورة العالية الطبقة فى البلاغة ، فتجد جَوْاً من الهدوء والطمأنينة والنعمة ، وعندما نقف عند قوله تعالى فى سورة القصص : ﴿ فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفاً يَتَرَقَّبُ ﴾ نجد كل لفظ فى التعبير قد رسم صورة مذكور ، يلتفت صاحبها فى كل جانب خوفاً وطلباً لموضع الأمن ، وقوله تعالى فى سورة القلم ﴿ عَتَلْتُ بَعْدَ ذَلِكَ زَيْنِمْ ﴾ لا تمجد لفظاً يمثل الجفوة والغلظة ووحشية الطباع مثل هذه اللفظة . وعندما تقرأ قول الشابى :

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديد
تجد جَوْاً من الأمل والبشر ، وإيقاعاً يهز النفس ويعت فيها التناول .

(١) المرجع السابق .

يقول هوراس في كتابه « فن الشعر »^(١) : إذا كنت من أهل الدقة في التوفيق بين الألفاظ فستتاح لك الوصول إلى البلاغة بأمثال هذه التراكيب التى تستحيل بها اللفظة القديمة لفظة جديدة^(٢) .

أما الخيال فيبدو فى صوره العديدة من التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وحسن التعليل .

والموسيقى هى عنصر لا يقل أهمية عن الخيال ، وأحياناً ، تكون هذه الموسيقى هادئة كما فى قصيدة « الدنيا لنا » لرياض المعلوف :

هذه الدنيا لنا ، لحبيى ، لى أنا

وأحياناً تكون الموسيقى صاحبة كقصيدة العودة لناجى التى يقول فيها :

رفر القلب بجنى كالذبيح وأنا أهتف يا قلب اتنذ

فيجيب الدمع والماضى الجريح لمُعدنا ؟ ليت أنا لم نعد

واشتهر البُحترى بموسيقاه ، وكذلك مِهيار الديلمى ، والشريف الرضى ، وعندما سمع بشار أبا العتاهية يمدح المهدي بقوله :

أنته الخلافة منقادة إليه تهرر أذيالها

فلم تُكْ تصلح إلا له ولم يَكْ يصلح إلا لها

قال لمن معه : انظروا هل طار الخليفة عن مجلسه .

ومن البدهى أن الأديب يجب ألا يلقي بالأحكام الفكرية جزافاً ، إنها يجب أن يصور بأسلوبه المراحل المختلفة لانفعاله وإحساسه بالتجربة الشعورية التى يصورها .

ومن دلائل ذوق الأديب مراعاته لمقامات الكلام ووضعه كل شئ فى الأسلوب موضعه : فيضع الجزالة فى موضعها ، والركة والعذوبة فى موضعها ، ويضع التقديس والتأخير ، والحذف والذكر ، والفصل والوصل ، والإيجاز والإطناب ،

(١) ص ٧٣ ترجمة لويس عوض .

(٢) العمل الفنى لا يمتثل زيادة ولا نقصاناً ، وينبغى حل الأديب أن لا يستخدم كلمة واحدة لا دور لها فى خلق الموقف .

كُلًّا في موضعه . وبذلك تكمل الصورة ، وترتفع منزلة الأسلوب في البلاغة .

وموهبة الأديب تجعل أسلوبه مملوءًا بالحياة والمتعة والتأثير ، والأديب المتفوق هو هذا الذي لا يقلد في لفظه ولا في عباراته أحدًا من القدماء أو المحدثين ، ويجب أن نعرف أن الأسلوب ليس حشدًا من الألفاظ المخصوصة ، ولكنه تعبير عن تجربة شعرية ، وترتيب الكلمات يجب أن يكون وفق ترتيب المعنى في الذهن ، فإذا ما كانت العبارة مضطربة فممنشأ ذلك أن المعنى غير واضح في نفس الأديب ، لأن خفاء المعنى في نفسه ينشأ عنه ضعف التأليف في أسلوبه ^(١) .

وقد انتهى عهد الصنعة والتقليد والإغراب والابتذال والسوقية ، والتكلف والاستكراه في الأسلوب ، وأصبح الأسلوب شيئًا طبيعيًا جامعًا للتناسب بين أجزاء الصورة في الرقة والجزالة ، ولذلك عيب على الشاعر القديم قوله :

ألا أيها النؤام وعيكموا هُبُّوا أسائلكم هل يقتل الرجل الحب ؟

لأن الشطر الأول ليس ثوب الجزالة والقوة ، والثاني ظهر في مظهر الرقة ، وقد جعل عبد القاهر ومن قبله الجاحظ الأسلوب مظهرًا للبلاغة ودليلها وحده ، لأن الأديب يعتمد اعتيادًا قويًا على التفوق في اختيار الألفاظ ، وعلى الإجابة في التعبير .

وفي الشعر نجد أن أسلوب الصياغة الشعرية يعد بمثابة الجسم في القصيدة ، أما التجربة فهي الروح . . والصياغة أو الصورة الشعرية أو العبارة أو النظم - كما كان يقول عبد القاهر - من أبرز عناصر الشعر ، وهذا هو الشكل في النص الأدبي ، ولكي تؤدي الصورة مهمتها لابد لها أن تُسائر الانفعال وجو التجربة ، وتتواءم مع الفكرة ، ومواءمة الصياغة لموضوع القصيدة من أهم عناصر الصورة الشعرية .

يقول أرسطو في كتاب «الخطابة» : المعاني التي يرتبط بعضها ببعض ارتباطًا منطقيًا ، وتؤدي عبارات متقاربة تمتد إلى نواح أخرى غير هذه المعاني ، يختار أفضلها ^(٢) .

(١) للإيتكار في الصورة ، والحركة فيها ، وتركيبها والدرامية والأسطورية فيها أثر في قيمة الصورة وميزاتها .

(٢) ص ١٣١ الخطابة ترجمة إبراهيم سلامة طبعة ثانية .

ويقول أرسطو في كتابه الشعر^(١) : « علينا أن نهج نهج المصورين البارعين الذين يوضحون الملامح بدقة ، ولا يغفلون الشبه بين الحقيقة والصورة » .

وهذه النظريات في الصورة الشعرية يوضحها عبد القاهر الجرجاني كثيراً في أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز . على أن هذه الصور تحيا وتموت وتتجدد باختلاف العصور ، فحين كان الجمل مطية العربي في الصحراء كان يشتق العربي منه كثيراً من صوره الشعرية والبيانية ، فيقول امرؤ القيس مثلاً : « فقلت له لما تَمْطَى بِصُلبِهِ » الخ . . والكلاسيكيون غالباً يستخدمون الصور العقلية ، والرومانسيون يستخدمون الصور المهموسة السارية في الخيال البعيد ، ويحاول الشعراء استخدام الصور الدقيقة التي تتصل بالحقيقة بسبب ، سواء صورت موقفاً أو حالة نفسية أو فكرة .

ويغالى بعض الكتاب فيجعل القصيدة صورة فقط ، مهملاً الفكرة ، وغير ذلك من عناصر القصيدة ، كما فعل غنيمي هلال في كتابه المدخل^(٢) حين ذهب إلى أن التجربة تكون بوساطة الصورة الكلية أو الصورة الجزئية ، أى أن وسيلة التجربة هي الصورة ، ويقول الناقد السحرتى^(٣) : إن في هذا غلو كبيراً ، وفيه إخراج لطائفة من القصائد العربية وغير العربية الممتازة من النطاق الشعرى ، إذ قد تحتوى القصيدة على فكرة وتخلو من الصور الشعرية ، والشعر ليس صورة كلية في كل أنواعه ، بل إن هناك أنواعاً من الشعر تعد من أرقى أنواعه ، وتعزى من الصور ، وتعد نصراً لقاتلها ، وليس معنى ذلك أننا ننكر النظر إلى القصيدة كصورة كلية ، ولكننا ننكر هذه المغالاة التي سار عليها البعض من الجامعيين في إعطاء الصور الشعرية منزلة كبيرة القدر ، حتى إن بعضهم زعم أنه يستطيع أن يقدر الفن الشعرى بما فيه من صور ، وهو ماهر حسن فهمى في كتابه « المذاهب النقدية »^(٤) . على أن الصورة هي بنت التجربة والانفعال والفكرة ، والحكم على القصيدة لا يكون بالصورة بل بالتجربة ومادتها وأدواتها ، ومن أبرزها الصورة والإيقاعات الموسيقية^(٥) .

(١) من ٦٣ الشعر ، ترجمة إسماعيل عيسى .

(٢) من ٥٠٤ .

(٣) من ٧٨-٩٠ النقد الأدبى من خلال تجاربى ، للسحرتى .

(٤) من ٢٠٣ .

(٥) من ٩٤ النقد الأدبى من خلال تجاربى للسحرتى .

وصياغة الشعر تختلف عن صياغة النثر بقدرة الشاعر فيها على استخدام الألفاظ الموحية ، وعلى مهارته في الملاءمة بين ألفاظه ومعانيه ، وعلى استعمال مجازاته في حذر ودقة ، وعلى ادراك قيمة الروابط وأسراها في الصياغة ، وعلى استخدام خصائص اللغة استخداماً كاملاً ، والصياغة الشعرية تتألف من عناصر كثيرة : اللفظ ، والأسلوب ، والروابط ، والمجازات ، والموسيقى ، والخيال .

والخيال هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء تأليف صورههم ، وهذه الملكة تتحكم في الإحساسات السابقة التي لاحتصر لها ، والتي تظل محبوسة في مخيلتهم ، ثم تعيد بناءها من جديد ، وكان الكلاسيكيون يعتمدون على العقل ويحدرون من الخيال ويحتقرونه ، بعكس الرومانسيين الذين اهتموا بالخيال ، لأنهم يلوذون بالعواطف والمشاعر أكثر مما يلوذون بالعقل ، وكذلك عنى البرناسيون به لعنايتهم بالصور الشعرية وصياغتها ، وبالموضوعية في هذه الصور ، فدعا البرناسيون إلى الوصف الموضوعي والصور المرئية^(١).

أما الرمزيون ، فيرون البدء في صورههم من الأشياء المادية إلى التعبير عن أثرها العميق في النفس عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحس ، وعلى الشاعر في رأيهم أن يلجأ إلى وسائل تغنى اللغة الوجدانية كي يقوى على التعبير عما يصعب عليه التعبير عنه ، كالغموض وغيره . . والصور الأدبية مصدرها الخيال على أى حال .

والصورة الشعرية التي هي وليدة الخيال وسيلة فنية أساسية لنقل تجربة الشاعر ، ويجب أن تكون الصورة موازية للتجربة ، إذ الصورة جزء من التجربة . كما يجب أن تكون الصورة :

١ - عميقة في نفس الشاعر، لا صورة سطحية لا جذور لها في نفسه ، ومن ثم نادى العقاد بأن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات كما تعود الأغذية إلى عنصر الدم ، والزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع الحى والحقيقة الجوهرية .

(١) هذا هو ما نطلق عليه اسم الخيال التصويرى .

٢ - وأن تكون الصورة عضوية في التجربة الشعرية ، بأن تساير الصورة الجزئية الفكرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية .

٣ - وأن تكون الصورة واضحة الرؤية ، فلا اضطراب فيها ولا تناقض .

٤ - والاعتناء على الإيحاء في الصورة بدلاً من الوصفية الموضوعية ، والصورة الشعرية قد تكون مجازية . وقد تكون حقيقية ^(١) .

ويلجأ الشعراء المعاصرون إلى التعبير بالصور ، إما في شكل قصصى ، أو في تأثر الصور المعبرة ذات التصميم العضوي ، والبنية الحية والقوة الفنية الإيحائية ، وذلك لوصف التجارب القومية أو الاجتماعية أو النفسية أو الإنسانية أو الفكرية ^(٢) .

أما الموسيقى فعنصر جوهري من عناصر الصياغة الشعرية ، وتعتمد الموسيقى على الوزن والقافية في الإطار الخارجي ، أما الموسيقى الداخلية فهي مستوحاة من قدرة الشاعر على اختيار كلماته وحروفه اختياراً دقيقاً .

وقد دعا المجددون في الشعر الحديث إلى الشعر المرسل والشعر الحر للتجديد - في رأيهم - في صورة الشعر العربي ، وفي طريقة أدائه ، واستيعابه للتجربة الشعرية ، وهو ما لم يتفق على قبوله الأدواق حتى الآن .

(١) الرمز والإيحاء وتداعي الصور ، وإطلاق المعاني الثانوية وتأثيرات الموسيقى ، والحركة في الصورة ، كل ذلك مما يساعد على نشاط الخيال .

(٢) وظيفة الخيال عند هوز (١٥٨٨ - ١٦٧٩) تنحصر في تزويد الأفكار بإطار جميل ، فالخيال يستطيع أن يقبض في مستودع الصور الحسية القائم في الذاكرة ، وإذا ما تورط غرض فني فإنه يستطيع أن يربط هذه الصور بعضها ببعض على نمط جديد . ويسير درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) على حقل آراء هوز في الخيال ، وذهب جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) إلى ظاهرة تداعي المعاني . أما دافيد هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦) فالخيال عنده لا يمدو أن يكون شكلاً من أشكال الذاكرة ، بل إن الخيال أكثر حيوية من الذاكرة ، والخيال عند كولريج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) يسمو بالواقع نحو المثال ، فهو يحاول أن يكشف لنا عن الحقيقة الكامنة وراء الظواهر ، أي عن جوهر التجربة الشعرية ، ويجادل أن يولف الصور الكامنة من شذات الجزئيات المتناثرة .

الفصل الثالث

التصيدة العربية وسهالين الخليل

١ - كان الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي البصري (١٠٠ - ١٧٥ هـ) ممثلاً للفكر العربي في عصره ، كان حجة في اللغة والأدب والشعر ، وشيخ العلماء في زمنه ، مع الزهد والعفة وجلالة المنزلة ، تتلمذ على أبي عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) . وأيوب ، وعاصم الأحوال وسواهم ، أخذ عنهم الحديث والعربية والقراءات ، واختلف إلى البوادي وسمع الأعراب الخالص ، وتلقى أصول اللغة من المسجدين في البصرة ، واستمع إلى بلاغات العرب في المريد ، وجمع إلى ذلك كله العقل والذكاء ، فخرج نابغة في علوم اللغة ، وصار إماماً من أئمتها ، وعلماً من أشهر أعلامها ، وكان يُوصف بأنه أذكى العرب (١) . ونقل السيوطي عن محمد بن سلام : «سمعت مشايخنا يقولون : لم يكن للعرب أذكى من الخليل ولا أجمع ، ولا كان من العجم أذكى من ابن المقفع ولا أجمع (٢)» .

وتتلمذ على الخليل أئمة العربية وشيوخها من مثل : سيبويه ، والنضر بن شميل ، والأصمعي ، وغيرهم . والخليل أول من قيد اللغة وجمعها ، يابتكاره للمعجم اللغوي (٣) . وقد حصر أشعار العرب عن طريق أوزانها من العروض (٤) وابتكر علمي العروض والقافية « واخترع علم الموسيقى العربية ، وجمع فيه أصناف النغم ، وألف فيه كتابه «النغم» (٥)» .

وقد استنبط بعض المسائل الرياضية ، وفكر في تبسيط الحساب (٦) ، وكان سيد

(١) ص ١٥٢ : ج ٢ أعلام الأدب في عصر بني أمية .

(٢) ص ٢٤٩ : ج ٢ المزمع للسيوطي .

(٣) ص ٢١٧ : ج ٦ معجم الأدباء لياقوت - وص ٣٨ : المزمع ، وص ٢٦٧ : ج ٢ فصحى الإسلام .

(٤) ص ٤١ : المزمع ، وص ٢٤٣ البنية للسيوطي .

(٥) ص ٤١ : ج ١ المزمع للسيوطي .

(٦) ص ٢٤٥ البنية ، وص ٢٠٧ : ج ١ وفيات الأعيان لابن خلكان .

أهل الأدب في تصحيح القياس واستخراج النحو وتعليقه^(١) . وكتاب سيبويه صدى لأراء أستاذه الخليل ، ويذهب كثيرون من الباحثين إلى أن الخليل هو صاحبه ، وهو الذى عمل النحو ، وقلبا نبغ في عصره عالم أو أديب إلا أخذ عنه شيئا مما يختص به ، وقد دامت حلقة في مسجد البصرة حتى توفي في عام ١٧٥ هـ .

وكتاب «العين» وهو أول معجم لغوى عربى يشهد بذلك الخليل وعلمه ، فقد اهتدى فيه إلى طريقة لخصر الألفاظ اللغوية وجمعها . وخذنا حذوه جميع علماء اللغة ، وحاول أناس أن يرجعوا الفضل في ذلك إلى غير الخليل وغير العرب فقالوا إنه كان يعرف لغة غير العربية ، بدليل قول ابن أبى أصيبعة - رواية عن سليمان بن حسان : إن حنين بن إسحاق نهض من بغداد إلى أرض فارس ، وكان الخليل بها ، فلزمه حنين حتى برع في لسان العرب . ومن ثم قالوا إن الخليل كان يعرف اليونانية عن طريق تلميذه حنين^(٢) . وإنه عرف عن طريقها نظام تأليف المعجم ، وهذا وهم محض ، فإن حنينا ولد عام ١٩٤ بعد وفاة الخليل بنحو عشرين سنة . وقيل إن الخليل أتبع - في ترتيب الحروف بحسب مخارجها - الهنود الذين كانوا يربتون حروف هجائهم بحسب المخارج ، وهذا وهم لا دليل عليه ، وأنكر ابن النديم أن يكون «العين» من تأليف الخليل^(٣) .

وكذلك كان الأمر بالنسبة لابتكار الخليل للعروض ، فقد ذهب البعض إلى أن الهنود وضعوا للشعر بحورا وأوزانا درسها البيرونى في كتابه «ما للهند من مقولة» ، ويستنتج البيرونى من ذلك أنه يحتمل أن يكون الخليل سمع أن للهند موازين للشعر ، فابتكر موازين الشعر العربى على طريقته^(٤) ، وهذا وهم كذلك ، فإن العروض العربى - نشأة وتدينا - لم يتأثر بأى مؤثر أجنبى ، هندى أو يونانى ، فهو إنشا نشأ وفق ذوق العربى ووجدانه ، فلا يعقل أن يقاس فيما بعد عند تدوينه بمقاييس أجنبية ، أو منقولة عن غير العرب . يقول بروكليمان : إن العروض العربى لم ينشأ على أساس شعر

(١) راجع ص ٢٩٠ : ج ٢ ضحى الإسلام .

(٢) ص ١٨٩ : ج ١ حيون الأنبياء في طبقات الأطباء .

(٣) ص ٤٦ الفهرست لابن النديم .

(٤) ص ٧١ البيرونى ، وص ٢٥٨ : ج ١ ضحى الإسلامى .

اليونان ، فإن الرجز الذى هو أبسط أوزان الشعر العربى لايشبه العروض اليونانى الثلاثى التفعيلات إلا شبيهاً ظاهراً ، وبما يدل على أن العروض العربى نشأ نشأة مستقلة « فن الشعر عند البربر » الذى أخذ نمواً شبيهاً بفن العرب^(١) .

وقد ذهب شمس الدين محمد بن إبراهيم بن ساعد الأنصارى المصرى إلى أن الشعر اليونانى له وزن مخصوص ، ولليونان عروض لبحور الشعر ، وأن التفاعيل تسمى عندهم الأيدى والأرجل ، وأنه لايبعد أن يكون الخليل قد وصل إليه شئ من ذلك فأعانه على إبراز العروض للوجود^(٢) . وهذا وهم ، فإن الخليل لم يكن يعرف غير العربية^(٣) . وكان الخليل أول من حصر شعر العرب ويقول ابن النديم عنه : كان أول من استخرج العروض وحصن به أشعار العرب^(٤) . ويقول الزمخشري عنه : إنه ينبوع العروض^(٥) . وكان الخليل ماهراً فى القياس ، وبه علل النحو ، ووسّع اللغة ، ولعل القياس كان السلم الذى صعد عليه الخليل فابتكر نظام العروض العربى وأوزان الشعر^(٦) .

٢ - وكانت القصيدة العربية فى عصر الخليل كما ورثها الشعراء عن العصر الجاهل ، وكان نموذجها الذى يُحتذى هو المعلقات التى تمتاز بتهذيب فنى ظاهر ، وبالتزام وزن وقافية خاصين ، وبتعدد فى الأغراض ، ونمط خاص فى موضوع مطلع القصيدة ، وفى الانتقال منه إلى الأغراض الأخرى التى تحتوى عليها ، وإن كان شيوخ الأراجيز قد حفظ للقصيدة طاقتها الكبيرة التى تستطيع بها مواجهة الظروف الجديدة للحياة العربية . وتوّج قوافى القصيدة ، وحفظ لها مرونتها ، كما كان شيوخ الغناء والترف داعياً إلى تقصير أوزان القصيدة ، واختيار الأوزان القصيرة ، وإثارة مجزوءات البحور ، وعمد الشعراء المحدثون إلى الثورة على نظام القصيدة فى افتتاحها ببياء الأطلال ، أو قُل الشعراء المولدون منهم ، كأبى نواس ، ومطيع بن إياس ، وغيرهما .

(١) ص ٥٢ : ج ١ تاريخ الأدب العربى لبروكليان .

(٢) ص ١١٤ أدب الجاحظ للسندوبى .

(٣) ص ٥٥ طبقات الأدباء لابن الأثير .

(٤) ص ٤٢ الفهرست .

(٥) ص ٤٧٩ : ج ١ الفائق ط ١٩٤٥ .

(٦) ص ٢٠١ : ج ٢ فنى الإسلام .

وأخذ المحدثون يحددون في أوزان الشعر وموسيقاه على غير نهج حيناً ، وعلى نهج سليم حيناً آخر ، وأكثروا من المسمط والخمسة والمربع ، ونظموا من «الدويبة» ، وكان أبو العتاهية لا يبالى بالمألوف من عروض الشعر العربي ، ويثور ويقول أنا أكبر من العروض^(١).

وأخذ بشار يحاول ترقيق الشعر واختيار المسمط والمزدوج ، وشمل تجديد المحدثين في القصيدة الوزن الشعري ، وقافية البيت ، كما شمل مضمون القصيدة ووحدها ونظامها ، وافتتاحها وخاتمها ، وإطارها الفني العام ، وكثرت أوزان الرَّمَل والمجتث والمتدارك والمتقارب والمديد في قصائد الشعراء ، وإبتكر المولدون أوزاناً سموها «الأوزان المولدة» ، أخذوها من عكس أوزان الشعر التي وضعها الخليل ، كما ابتكروا أوزاناً جديدة سموها «الفتون السبعة» ، إلى غير ذلك من مظاهر التجديد في أوزان القصائد الشعرية .

٣- واستُخدمت القصيدة في مواجهة أعباء الثقافة والحضارة التي جَدَّتْ في مطلع العصر العباسي ، وفي مواجهة حركة الترجمة وتأثيراتها كذلك ، فنظم أبان اللاحقي كليلة ودمنة شعراً ، ونظم أبو العتاهية زهدياته ، وصالح بن عبد القدوس وسواه حكمهم وأمثالهم . ولم تسلم حركة التجديد الواسعة هذه من وقوع أخطاء كثيرة في شعر المحدثين ، مما حفز الخليل إلى وضع العروض العربي^(٢) ، وبحور الشعر الستة عشر ، وأنكر الأخفش بِخَرِّي المقتضب والمضارع ، والمشطور والمنهوك من بحري الرَّجَز والمهزج ، وأنكر الأخفش والزَّجَّاج أشياء كثيرة من قواعد الخليل ، واستدرك الأخفش عليه بحر المتدارك .

وخرج كثير من الشعراء والمحدثين على أحكام العروض العربي ، ويقول صاحب الأغاني : إن لأبي العتاهية أوزاناً لا تدخل في العروض^(٣) وكان يقول : أنا أكبر من العروض ، وأثر عن أبي العتاهية قصيدته :

للمنـون دائـرا ت يـدرون صـرفها

(١) الأغاني ج ٣ : ص ٣٥٤ ترجمة أبي العتاهية .

(٢) ص ١٢٢ رسالة الجاحظ في طبقات المـنـين ، والكامل للمبرد .

(٣) ص ٢٥٤ ج ٣ الأغاني ط دار الكتب المصرية .

ولمسلم قصيدته المشهورة :

يا أيها المعمود قد شفق الصدود

إلى غير ذلك من ألوان التجديد .

٤ - على أن تهديدات مثل أبي العتاهية ومسلم في وزن القصيدة الشعرية كانت تهديدات لا تخرج عن نطاق القواعد العروضية كثيراً ، بل إنها تدور في محيط أحكام العروض العربي من قريب .

ولكن الأدهى من ذلك أن بعض الشعراء في عصر الخليل بن أحمد نظموا قصائد لا وزن لها إطلاقاً ، وهى تشبه اليوم «الشعر الحر» شبهاً كبيراً ، بل إن حركة الشعر الحر تمتد إلى عصر المولدين وإلى تهديداتهم في وزن القصيدة ، ولكن هذه التهديدات كانت غير مقبولة ولا مستساغة ، ونبا عنها ذوق العرب والشعراء فلم يكثرزوا لها على أية حال من الأحوال ، واطرحوها وراءهم ظهرياً .

وهذا نمط عثرنا عليه لقصيدة حرة ، أى لا تلتزم الوزن الشعرى العروضى ، وهى ترجع إلى عصر الخليل ، أى إلى آخر القرن الثانى الهجرى ، وهى قصيدة لرزين العروضى الشاعر مدح بها الحسن بن سهل ، وهى كما رواها ياقوت في معجم الأدباء^(١):

قريبوا جالمهم للرحيل غدوة أجبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدجلين منفرداً بهمك ما ودعوك
ومنها :

من مبلغ الأمير أخى المكرومات مدحة محبرة فى ألوك^(٢)
تزدهى كواسطة فى النظام فوق نحر جارية تستيك
يابن سادة زهر كالنجوم أفلح الذين هم أنجبوك

(١) ص ٢٦٥ و ٢٦٦ : ج ١٥ معجم الأدباء لياقوت - نشر فريد رفاعى .

(٢) أى : رسالة .

إذا نعت مدحهم بالفعال محيياً سادة ما أولسوك
 ذو الرياستين^(١) أخوك التعجب فيه كل مكرمة وفيك
 ذو الرياستين وأنت اللذان يحييان سنة غازي تبوك
 لم تزلأ حياً للبلاد والعباد مالكما من شريك
 أنتما إن أقحط العالمون منتهى الغياث ومأوى الضريك^(٢)
 يابن سهل الحسن المستغاث وفي الوغى إذا اضطرب الفكك
 ما لمن ألح عليه الزمان مفزع لغيسرك يابن الملوك
 لا ، ولا وراءك للراغبين مطلب سواك حاشا أخيك

والقصيدة غريبة العروض^(٣) وكانت بين شعراء مدينة العسكر مثلاً ، وحركة الشعر الحر المعاصرة التي يرفضها أكثر نقاد الشعر والشعراء اليوم قد تفرج بهذه القصيدة القديمة التي توافق مذهبها ، ولكن هذه القصيدة خالية من النغم الشعري كأكثر ما ينظم دعاء مذهب الشعر الحر اليوم ، ومع أنها خلطت غريب شاذ ، نقده أبو العلاء المعري في «رسالة الغفران» فإنها تجعل لدعوة الشعر الحر أصولاً قديمة .

٥- وعلى الرغم من ذلك كله فقد اتسعت القصيدة الشعرية في عصر الخليل لكل ما جد على الثقافة العربية من معان وثقافات وافدة ، وفلسفات وعلوم وفنون مترجمة . وأخذ المنطق يتغلغل في الصياغة الذهنية للقصيدة ، حتى لتجدها عند شاعر كأيي تمام محكمة الأجزاء والعناصر والترتيب ، وتبعه في ذلك كثير من الشعراء ، وصارت القصيدة تمثل البيئة وآثار الحضارة والحياة الجديدة في أوائل العصر العباسي ، الحياة التي شاع فيها امتزاج العناصر والثقافات والحضارات ، وظهرت القصيدة القصصية عند «أبان» الذي نظم كليلية ودمنة شعراً .

(١) هو الفضل بن سهل المتوفى ٢٠٢ هـ .

(٢) أي الفقير .

(٣) ص ٢٦٥ : ج ١٥ معجم الأدباء .

وأخذ الشعراء في عصر الخليل يلائمون بين الموضوعات والأوزان والقوافي^(١) وزهدوا في الأوزان الطويلة ، وآثروا عليها الأوزان السهلة الخفيفة القصيرة ، وابتدعوا أوزاناً جديدة ، وأخرى لم تنظم فيها العرب إلا قليلاً ، كالمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، وأكثروا من نظم الخمسات والمزدوجات ونظم عليها بشار عبثاً واستهتاراً بالشعر^(٢) ، ونظموا الدوبيت والسلسلة والمواليا والزجل والقوما وكان ثم الموشح ، ويسروا على أنفسهم في القوافي ، فاختروا أيسر الألفاظ وأسهلها وأحبها إلى السمع ، وتجنبوا عيوب القافية ، كل ذلك حرصاً على مسايرة الشعر للحضارة والغناء ، ومحاولة لنشره بين شتى الطبقات .

(١) ص ٢٩٦ : ج ١٥ المرجع نفسه .

(٢) ص ٩ الكشف من مساوئ شعر المتنبي للصاحب .

القصيدة الجديدة قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر

- ١ -

كان تراثنا الشعرى يتمثل فى القصيدة العربية العمودية ، التى ورثناها عن امرئ القيس ، وحسان ، وجريز ، والبحترى ، والمتنبى ، والبارودى ، وشوقى ، وأضرابهم من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربى ، ولحقوه بالأخيلة الطريفة ، والمعانى الجديدة ، والأغراض المتنوعة ، والأساليب العربية الأصيلة وبالموسيقى الماثورة ذات التفاعيل الارتكازية العذبة ، التى أثرت عن الإمام العربى الجليل ، الخليل بن أحمد ، وعن نقادنا الخالدين الذين أضافوا إلى أوزانه أوزاناً أخرى شبيهة بما كشف عنه من بحور .

إن كل هذا التراث الشعرى الأصيل جزء من كيان القصيدة العربية ، التى لا تسمى قصيدة شعرية حتى تكون أبياتها من بحر شعرى واحد ، وحتى تلتزم فيها قافية واحدة ، وإن كان شعراؤنا المعاصرون بتأثير الرغبة فى التجديد ، وتسهلاً على أنفسهم من قيود الفن والتزاماته ، أجازوا لأنفسهم أن تشمل القصيدة على عدة أوزان إذا تعددت مواقفها وأفكارها ، ونظموا من ذلك بعض قصائد ، من أشهرها قصيدة «الشاعر والسلطان الخائر» لإيليا أبى ماضى . وأجازوا كذلك تعدد قوافى القصيدة الواحدة بمجادة لفن الموشحات الأندلسى ، وتحرروا من سلطان القافية ، وجعل الكثير منهم لكل مقطع فى القصيدة قافية ، إذا كان كل مقطع يمثل تياراً فكرياً متميزاً فى القصيدة .

ومع ذلك بقى للقصيدة العمودية سلطانها العظيم ، لموسيقاها المؤثرة ، ونغمها الموقع ، وجمالها الفنى الأخاذ . والفن هو الفن ، لأبد فيه من القيود ، والمثل الفرنسى السائد يقول : « لا يحمي الفن بغير القيود » ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة وعمق تكوينه الفنى المتميز .

ومع ذلك ففى تراثنا فى الشعر نظام الأجزاء ، وعكس البحوث المعروفة ، والأوزان التى أحاطها المولدون ، وفيه كذلك الكثير مما أضيف إلى هذا التراث فى مختلف العصور ، وبخاصة فى عصرنا الحديث ، مع تنوع القافية ، وتنوع الوزن فى القصيدة الواحدة ، مع بقاء الروح الشعرى الأصل للقصيدة ، وهيكلها العربى العمودى ذى التأثير الموسيقى الرفيع .

٢٠

وبدأت مدارسنا الجديدة تدعو إلى التجديد فى القصيدة الشعرية ، فدعا مطران ومدرسة أبولو إلى الشعر المرسل والشعر الحر ، لتصبح القصيدة العربية أكثر مرونة وطواعية فى يدى الشاعر ، وليمكن استخدامها فى الشعر القصصى والمسرحى والملحمى الطويل النفس ، ولتكون أكثر تعبيراً عن ذاتية الشاعر ومشاعره العميقة .

حجج كثيرة برروا هذا التجديد ، وإن كان شوقى قد طوع القصيدة العمودية فجعلها صالحة للشعر القصصى والمسرحى ، وكذلك فعل أبو ماضى وعزيز أباظة وغيرهما . والقافية لم تحل بين الشعر العربى القديم والحديث وبين ظهور الملاحم فيه ، ومن مثل ذلك قصيدة ابن المعتز (المتوفى عام ٢٩٦ هـ) أو ملحمة فى ابن عمه الخليفة المعتضد بالله العباسى (٢٧٩ - ٢٨٩ هـ) ، وقصيدة ابن عبد ربه الأندلسى (٣٢٨ هـ) فى الخليفة الناصرى الأموى الأندلسى (٣٠٠ - ٣٥٠ هـ) ، وملحمة حافظ إبراهيم العمرية ، وملحمة أحمد محرم المشهورة «الإلياذة الإسلامية» ، وغيرها . فالشاعر الموهوب لا تعوقه أبداً قيود الوزن والقافية كما يقول الدكتور أبو شادى فى مقدمة ديوانه «الينبوع» .

ولكنَّ الداعين باسم التجديد تحدثوا عن هذا التجديد ، وإن لم يحدوه ، ومن بينهم بعض الكلاسيكيين : كالأزهوى ، والرصافى ، وكثير من الرومانسيين كمطران ، وشكرى ، والمازنى ، وغيرهم . ودعا أحمد أمين إلى التجديد فى عنصرى الوزن والمعنى .

ورأى الزهاوى أن القافية فى القصيدة تمثل حركة النادب فى نهاية كل مقطع من مقاطع حزنه « ورأى الدكتور زكى المحاسنى فى كتابه « نظرات فى أدبنا المعاصر » أن وحدة القافية فى القصيدة العربية تشبه شكل البيداء العربية نفسها ، التى تمتد ساحة

منها وراء ساحة في تماثل كامل يشبهه سرد القصيدة الجاهلية ، وهناك شاعر من رواد النهضة الشعرية في فرنسا هو « لويس أراجون » نظم بعض شعره على نهج قريب من النهج الشعرى العربى ، وعد ذلك كشفاً جديداً ، فقسم بيته إلى مصرعين ، وقفاهما تقفية عربية .

■ ٣ ■

بدأت الدعوة إلى الشعر الحر تظهر بين بعض النقاد المعاصرين ، ومن بينهم مطران وأبو شادى ، وهذه الدعوة تأثرت في أكثر الأمر بمذهب الشاعر الأمريكى « والت هوثمان » الذى هجر الأوزان في معظم شعره ، وكذلك لم يهتم بالقافية ووجه جل اهتمامه إلى الإيقاع الموسيقى للشعر . وكان بعض الشعراء في أوروبا قد شكوا في ضرورة الوزن للشعر ، وإن لم يلق رأيهم ذلك أنصاراً كثيرين إلا في الولايات المتحدة وفي بلجيكا ، أما في إنجلترا وفرنسا فلم يصادفوا نجاحاً يذكر .

والخروج على الوزن الشعرى مع ملاحظة تنغيات موسيقية خاصة يسمى شعراً حرّاً عند أبى شادى ، والسحرتى الذى يقول : ليس الشعر الحر ضرباً من الفوضى ، بل إن له صناعة فنية تخلق إيقاعات موسيقية ، وإن خالفت الإيقاعات التقليدية الموروثة ، ثم صار الشعر الحر في رأى « نازك الملائكة » في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » لا يطلق إلا على تنويع التفعيلات في أشطر القصيدة ، وإلى كثير ، وعحمد فريد أبى حديد ، وسهير القلماوى ، وغيرهم تجارب كثيرة تمثل أولية الشعر الحر .

وكان بعض الذين ينظمون منه يقيدون أنفسهم بالشكل الهرمى ، فيبدأون البيت الأول بتفعيله ، والثانى بتفعلتين ، والثالث بثلاث ، والرابع بأربع ، والخامس بخمس تفاعيل ، ثم يعودون في البيت بعده إلى أربع تفاعيل فثلاث فثنتين فواحدة .

ومن الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر من يتأثرون بالطريقة القديمة ، فيلتزمون في أحيان كثيرة القافية ، كنزار ، والفيتورى ، ومنهم من يتركها كنازك ، وبدر شاكر السياب ، والبياتى في أغلب شعرهم .

وللدكتور طه حسين رأى في الشعر الجديد ، عبر عنه في أحاديث مختلفة له ، نُشرت في أمهات المجلات الأدبية .

رأى طه حسين أن النزعة إلى التجديد في الأوزان والقوافي دعوة غير منكرة ، وغير جديدة ، فقد سبق إلى التجديد شعراء من العرب ومن غير العرب ، وإنما الاجدير بالبحث في الشعر الجديد هو البحث عن توافر الأسس التي يجب أن تراعى في الفن الشعري ، والخصائص التي ينبغي أن تتحقق فيه ، ولا يمكن أن نعد هذا الجديد شعراً إلا إذا قام على تلك الأسس ، وتوافرت فيه تلك الخصائص . فقد نشر في مجلة الأدب البيروتية - عدد شهر مايو ١٩٦٠ - مقالاً عن الشعر الجديد أكد فيه ذلك ، وجاء في خاتمة هذا المقال : «فليتوكل شبابنا من الشعراء على الله ، ولينشئوا لنا شعراً حراً أو مقيداً ، جديداً أو حديثاً ، ولكن ليكن هذا الشعر شائعاً رائعاً .

ونشر للدكتور طه رأى في مجلة الآداب البيروتية - عدد فبراير عام ١٩٥٧ - حول الشعر الحر ، قال فيه : إني لا أرى بهذا التجديد في أوزان الشعر وقوافيه بأساً ، ولا على الشباب المجددين أن ينحرفوا عن عمود الشعر ، فليس عمود الشعر وحياً قد نزل من السماء ، وقديماً خالف أبو تمام عمود الشعر ، وضاق به المحافظون أشد الضيق ، وهو زعيم الشعر العربي كله غير منازع ، ولست أرفض الشعر لأنه انحرف عن عمود الشعر القديم ، أو خالف الأوزان التي أحصاها الخليل ، وإنما أرفضه حين يقصر في أمرين :

أولهما : الصديق والقوة . وجمال الصور وطرافتها .

وثانيهما : أن يكون عريياً لا يدركه فساد اللغة والإسفاف في اللفظ ، وقديماً قال أرسطو : يجب قبل كل شيء أن نتكلم اليونانية . فلنقل : يجب قبل كل شيء أن نتكلم العربية .

٤٠

ومن النقاد المعاصرين كثيرون رفضوا الشعر الحر ، وللعقاد رأى في الشعر الحر ، فحين رأى التجارب الجديدة من الشعر الحر لزيميليه شكرى والملازنى - وهى أولى التجارب من الشعر الجديد - قال :

لا مكان للريب في أن القيود الصناعية ستجرى ، وستجرى عليها أحكام التغير والتفتيح ، فإن أوزاننا وقوافينا أضيق من أن تنفسح لأغراض شاعر تفتحت مغالق

نفسه وقرأ الشعر الغربى ، فرأى كيف ترحب أوزانهم بالأقاصيص المطولة والمقاصد المختلفة ، وكيف تلين في أيديهم القوالب الشعرية فيودعونها مالا قدرة لشاعر عربى عل وضعه في غير النثر . ورحب العقاد بالشعر المرسل والشعر المتعدد القوافى عند شكرى والمازنى . . ولكن العقاد عدل عن هذا الرأى فيما بعد ، وذكر أنه هو وصديقه المازنى كان يشايعان زميلهما شكرى بالرأى في إهمال القافية بدون استطابة إهمال القافية بالأذن ، وأنه هو نَظَّمَ القصائد الكثار من شتى القوافى ، ولكنه طواها كلها ، لأنه لم يستسغها ، وأشار إلى أنه يوم كتب مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ورحب فيها بهذه النزعات التجديدية ومنها الشعر المرسل - وذلك عام ١٩١٤ - كان يظن أن الأذن ستألفها ، ولكنه إلى اليوم لا يزال ينقبض لاختلاف القوافى بين البيت والبيت عن الاسترسال في السماع ، . وذكر أن سليقة الشعر العربى تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء^(١).

- ٥ -

إن الشعر الحر لا يتقيد الشاعر فيه بنظام التفاعيل العروضية ، إذ يتنوع فيه النغم وتتجدد التفعيلات ، ولا يقيد البيت بنظام الشطرين المعروف في البيت الشعرى ، ونظم منه شعراء من مدرسة أبولو ، وكثير من الشعراء الواقعيين والرمزيين في مصر وسوريا ولبنان والعراق . والتفعيلة العروضية هى الإناء الموسيقى للشعر الجديد ، ومن أشهر دعائه : نازك الملائكة ، ومصطفى السحرى ، ومحمد مندور .

والشعر الحر - ولاشك - تغيير كامل لنظام القصيدة الشعرية العمودية ، وفيه محاولة لسدل الستار على تراثنا الشعرى المأثور .

وإن كنا نؤثر القصد في الحكم ، والتوسط في الأمر ، بحيث لاتصبح الأوزان جامدة كما يريد بها المحافظون وبعض شعراء الغرب مثل وِزْدُورْث ، ولا يصبح الأمر فوضى كما يريد دعاة الشعر الحر وبعض شعراء الغرب مثل كولردج .

وشعراؤنا المعاصرون يمكنهم أن يجددوا في روح القصيدة الشعرية وجوهرها ،

(١) راجع مقدمة الجزء الأول من ديوان المازنى ، وص ٢٨٠ من كتاب مطالعات في الكتب والحلية للعقاد ، وص ٣٠٨ من كتاب فصول من النقد عند العقاد ، تقديم محمد خليفة الترنسى .

كحرصهم على تمثل التجربة الشعرية كاملة في قصائدهم ، وكذلك الوحدة العضوية للقصيدة ، وكذلك سيرهم بالمضمون الشعري ليكون أكثر تعبيراً عن حاجات الإنسان والمجتمع العربي وآماله ، أما التجديد في شكل القصيدة العربية الموروثة ، فنحن نقبله ، لكن في أناة ويقدر ، حتى لا يفجأ القراء والسامعون بها لم يألفوا ، وبها لايمت إلى قديمنا بأية صلة ، ولنا أسوة بها صنع أسلافنا من ألوان التجديد في البناء الفني للقصيدة العربية .

ويزيد من إيماني برأى في الشعر الحر - وهو أنه تجديد متطرف لايقبله الذوق العربي ، ولا يتفق مع تراثنا الشعري ، ولا يصلح منهجاً شعرياً جليلاً للعربى - أن كثيراً من الشعبيين الخاقدين على العربية وتراثها قد حشروا أنفسهم في زمرة الداعين إلى حركة الشعر الحر ، بل المتطرفين في الدعوة إليه .

والأولى بنا أن نسير في التجديد الشعري بخطوات معتدلة ، وفي رفق وأناة ، وبقدر ، بعيدين عن هذا الهدم المقصود ، أو غير المقصود للبناء الفني الموروثة للقصيدة العربية

والبدء بالتجديد في المضمون الشعري أولى من الإقدام - في تطرف - على تغيير شكل القصيدة العربية وبنائها الموروثة ، الذي يكاد يعصف بمقومات الروح الشعري جملة ، ويصرف أجيالنا المقبلة عن شعرنا القديم وشعرائنا القدماء ، مثل أبي تمام ، والبحتري ، والمتنبي ، والمعري ، والشريف الرضي ، وشوقي ، وحافظ ، والزهاوي ، والوصافي ، وأهراهم من الشعراء الخالدين ..

عمود الشعر العربي

١٠

اصطلاح جديد ، ظهر في العصر العباسي ، وتردد منذ القرن الثالث الهجري ، وفي القرن الرابع ذاع وتداولته ألسنة النقاد العرب في هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية ، وأخذ عنه من جاء بعدهم من النقاد ، حتى اليوم .

وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى (٣٧١هـ) صاحب كتاب : « الموازنة بين الطائيين » من أشهر النقاد الذين احتفلوا في النقد بعمود الشعر ورجعوا إليه ، وحكموه في مشكلات الشعر وقضاياها .

يقول الأمدى في الموازنة : سُئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال : كان أغوص على المعاني مني ، وأنا أقوم بعمود الشعر^(١) .

ولقد رجع الأمدى إلى الأصول الأدبية والبيانة والعربية في الشعر ، فجعلها كل شيء ، أو أهم شيء في النقد ، فهو ينقد شعر أبي تمام والبحتري بتحكيم النهج العربي والذوق الأدبي والأساليب العربية في شعرهما ، فيرد ما ترده ، ويقبل ما تقبله ، فللعرب طريق خاص في الأساليب والنظم ، وفي الأفكار والمعاني والأخيلة ، وفي الوزن الشعري ، ولهم نهجهم في مجازاتهم واستعاراتهم وتشبيهاتهم وكنائياتهم وتمثيلاتهم ، وفيما يأتون به من طباق ومقابلة وجناس وجمع وغيرها . وذلك النهج الشعري الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يسترشد به ، ويخلو حذوه ، وينظم شعرو على مثاله ومنواله ، والناقد يحكم ذلك النهج الخاص فيما ينقد من شعر ، فيفطن لما فيه من جمال أو قبح ، ويدرك ذلك بطبعه وذوقه .

وسمى ذلك النهج الفني الخاص بعمود الشعر العربي ، وهو في أبسط معناه : كل التقاليد الفنية التي التزمها القدماء في قصائدهم ، وفي الأفكار ، والمعاني ، والأخيلة ،

(١) ج ١ : ص ١٢ الموازنة - نشر دار المعارف بالقاهرة .

والأوزان ، والقوافي ، والألفاظ ، والأساليب ، والصور ، وغيرها ، فهذه التقاليد هي عمود الشعر الذي حتم الكثير من النقاد التزامه والسير على منواله ، وسموا ما جاء على نمطه من قصائد شعرية للقدماء وغيرهم قصائد عمودية ، أو قصائد تلتزم عمود الشعر .

وكانت كثرة اختلافهم في قضايا النقد في القرن الثالث وما بعده حافزاً لهم إلى التحاكم إليه ، فضلاً عن أنهم لم يجدوا شيئاً سوى عمود الشعر يرجعون إليه أو يحكمونه في الخصومات النقدية ، وفيما أتى به المحدثون والمولدون من ذوى الثقافات الجديدة والشعر المحدث .

والاحتكام إلى جميع هذه التقاليد الفنية الموروثة في القصيدة العربية عن الجاهليين والإسلاميين أكثر إنصافاً في النقد ، إذ أنها أحكم المقاييس وأصدقها .

وحتى اليوم لانجد أصدق من تصويرنا لعمود الشعر ، الذي لانجد تعريفاً واضحاً له عند كل النقاد . . وما نقرؤه من كلام ابن طباطبا ، والأمدى ، أو المرزوقى عنه لا يفسر حقيقته ، ولا يحدد معناه ، ويقول المرزوقى (٤٢١ هـ) في مقدمة شرحه على حماسه أبى تمام : كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتامها على تغير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاركة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر (١) .

٢٠

ولقد كانت القصيدة التي ورثها الشعراء العباسيون أو المحدثون عن أسلافهم من الجاهليين والإسلاميين تظهر في أروع نماذجها ، وهي قصيدة المعلقات أو القصيدة العمودية ، فكل تراثنا الشعرى يتمثل فيها ، وقد ورثناها عن امرئ القيس ، وحسان ، وجريير ، وأضرابهم ، من الشعراء الذين أغنوا الشعر العربى ، ولقحوه بالأخيلة البديعة ، والمعانى المبتكرة ، والتشبيهات الرائعة ، والأغراض المنوعة ،

(١) ج ١ ص ٩ شرح المرزوقى على الحماسة .

والأصاليب البليغة ، وبالموسيقى الماثورة ذات الأوزان العروضية التى كشف عنها الخليل فى بحوثه المبتكرة فى عروض الشعر العربى .

وأصبح هذا التراث الشعرى الأصل جزءاً من كيان القصيدة ، وصارت هذه التقاليد والقيود الفنية التى يلتزمها الشعراء لا تقوم القصيدة بدونها ، وحبيت هذه القيود إلى الشعراء الأصلاء ، إذ أن الفن هو الفن : لا بد فيه من القيود كما ذكرنا من قبل ، وكما يقول المثل الفرنسى : « لا يحيا الفن بدون قيود » ، فمن خلال القيود الفنية تظهر عبقرية الشاعر وموهبته الأصيلة ، وفطرته الفنية المتميزة . . والحرية فى الفن هى استعمال الشاعر الموهوب أقصى عبقريته من خلال تلك القيود ، ومن ثم تبدو عظمة الفن ، إذ أنه أرسقراطى شديد الأرسقراطية فى التزامه لمناهج خاصة ، واتباعه لقيود شديدة لا يتاح لكثيرين التفوذ منها إلى صميم التعبير عن الحياة والفكر والفن فى أعظم وأبسط وأصدق وأوضح صورها ومضامينها .

ولا يستثنى من الحرص على هذه القيود ، فى أغلب الأمر ، مذهب من مذاهب الشعر ، ولا جماعة من جماعاته محافظة أم مجددة ، ولا نعد ذلك استبعاداً فنياً ، على ما كان يحاول « د . أحمد زكى أبو شادى » رائد مدرسة أبولو الشعرية أن يصوره به ، هو وجميع الثائرين على القصيدة العمودية ، فقد كان يذهب إلى أن الوزن التقليدى يجر الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكتيكات تضرب بجذورها فى أعماق عقله الباطن ، وتملى عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب ، وتغلبه على إبداعه وشخصيته ، وتجعله غير قادر على التعبير عن كل الموضوعات والحالات الشعورية ^(١) .

ونحن لا نتابع مذهب الدين يرمون الصباغة الكلاسيكية بأنها تغلب الشاعر على إبداعه وشخصيته ، ففى رأينا أنها لا تقف حائلاً بينه وبين الإبداع وإظهار شخصيته المستقلة ، وحرية الفنية الواسعة ، وكان أبو شادى يكرر أنه يهدف إلى التحرر من قيود لا ضرورة لها ، لا إلى التحرر من القواعد الفنية ^(٢) ، إن الشاعر الموهوب لا تتعوقه أبداً قيود الوزن والقافية ، كما قال أبو شادى فى مقدمة ديوانه الينبوع .

(١) راجع ص ٧٨ حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث ، تأليف س من موريه ، وترجمة سعد مصلوح .

(٢) ص ٨١ المرجع نفسه . وراجع رائد الشعر الحديث تأليف خطابى ، وبجلة أبولو .

وهذه القصيدة العمودية هى التى تلتزم عمود الشعر وموسيقى القصيدة ونغمها وجمالها وتأثيرها ، وإن كانت التقاليد الفنية التى تركز عليها أصبحت فى عصرنا مجالاً للنقد ، ونحن لاننكر أن بعض هذه التقاليد يمكن التحرر منها ، لكن ذلك على أية حال مالم يكن يجورزه الذين التزموا بعمود الشعر من النقاد العرب .

٣٠

ويجىء العصر العباسى ، ويظهر الشعراء المحدثون والمولدون ، ويأخذون فى التجديد فى الشعر على نطاق محدود ، حيث رأوا أن سلوكه جزء من حرية الشاعر الفنية ، ولا يتعارض مع قيود الشعر الملتزمة .

ولقد نشأ المحدثون فى خلال العصر العباسى وحضارته ، وثقافته والامتزاج القوى الذى حدث فيه بين العرب والأمم الأجنبية فى كل شىء .

ومن المحدثين ظهر المولدون من الشعراء ، الذين نشئوا من أباء عرب وأمهات أعجميات ، وبعضهم كانت أصولهم كلها أعجمية ، وإن أطلق لفظ المولدين أحياناً على ما يطلق عليه لفظ المحدثين من شهود العصر العباسى وحضارته ، ومن اتساع أفق الخيال والأفكار فيه .

زاد المحدثون فى معانى المتقدمين من الشعراء ، واهتدوا إلى معان جديدة وأتوا بأخيلة وتشبيهات مبتكرة ، وكتبوا قصائدهم فى أغراض غير الأغراض القديمة فى بعض الأحيان ، فوق ما صنعوه من تسهيل الأساليب والوزن الشعرى ، وقد صبغت الثقافات الجديدة - من يونانية وفارسية - عقلية المولدين بآثارها فى التفكير والمعانى ، وطرافة الخيال والتقسيم ، ونظم الشعراء ما تسرب إليهم من الصور الفارسية ، حتى ليقول بعض الدارسين مثل أحمد أمين : إن بشاراً وأبانواس والعتابى وأضرابهم نظموا شعراً عربياً فيه بلاغة العرب ومعانى الفرس ، كما قالوا عن عبد الحميد الكاتب فى النثر : إنه استخرج أمثلة الكتابة التى رسمها من اللسان الفارسى فحولها إلى اللسان العربى ، كما يقول أبو هلال فى «ديوان المعانى» . ومع ما صنعوه فى هذا المجال وغيره فقد صاروا فى أحيان كثيرة إلى اللحن والابتذال والسوقية والعامية ، وإلى الغريب الوحشى ، والمعانى الغامضة ، والاستعارات البعيدة ، وأتوا بالكثير من البديع

المتكلف ، وخرجوا في بعض الأحيان من عاطفة الشاعر إلى عقل المفكر ، وحكمة الحكيم ، حتى لقد لج صالح بن عبد القدوس وأبو العتاهية ومحمود الوراق في الحكمة والمثل ، وكان القطامي مثلهم كثير الأمثال ، وكان العتايي يذهب شعره في البديع ^(١) ، وكان يمتدلى فيه حذو بشار ^(٢) . وعلى مثاله في البديع ، كان يقول جميع من يتكلف ذلك من المولدين ، كالنمرى ، ومسلم ، وأشباههما ^(٣) ، ومسلم أول من تكلف البديع من المولدين ، وهو زهير المولدين في الصناعة الشعرية ^(٤) . وكانت موجة البديع وتكلفه خروجاً على عمود الشعر في رأى كثير من النقاد ، وقامت حول البديع قضايا نقدية في القرن الثالث قد تعود إليها في بحث آخر .

وكان المحدثون يأتون في باب الأوصاف بالتشبيه المقرط البعيد ^(٥) ، من حيث كان مذهب العرب أن يصفوا الشيء على ما هو عليه ، وعلى ما شُاهد من غير اعتماد لإخواب ولا إبداع ^(٦) .

وبشار هو أبو المحدثين وأستاذهم ^(٧) ، ويعجب الأصمعي بشعره ، ويشبهه بالأعشى والناطقة ^(٨) ، وينوه أبو عبيدة بفطنة بشار وصحة قريحته وجودة نقده للشعر ^(٩) ، وكان ابن الرومي يقدمه ويزعم أنه أشعر من تقدم وتأخر ^(١٠) ، ويرى الجاحظ أنه ليس هناك مولد إلا وبشار أشعر منه ، وأن لا مولد بعد بشار أشعر من أبي نواس ^(١١) ، وبشار عند الأصمعي خاتمة الشعراء ^(١٢) ، وأبو نواس ثاني بشار في منزعه لفظاً ومعنى ، وهو أسير المحدثين شعراً ^(١٣) .

(١) ج ٣ : ص ٢٤٧ البيان والبيان.. تحقيق السندوي .

(٢) ج ١ : ص ٥٥ المرجع السابق .

(٣) ج ١ : ص ٥٤ المرجع نفسه .

(٤) ج ١ : ص ١١٠ العملة .

(٥) ج ٣ : ص ١٢٤ تاريخ أدب العرب للرافعي .

(٦) ١٨٩ الموازنة - طبع صحيح .

(٧) ص ٣ طبقات الشعراء لابن المعتز ، وص ٢٥٠ الموشح للمزباني .

(٨) ج ٣ : ص ٢٥ الأغاني .

(٩) ج ٣ : ص ٢٣ الأغاني .

(١٠) ج ٢ : ص ١٣ زهر الأخاب .

(١١) ج ١ : ص ٩١ العملة لابن رزيق .

(١٢) ج ١ : ص ١٧٣ المرجع السابق . (١٣) ج ١ : ص ٢٠٩ البيان والبيان .

وعلى أية حال فقد وجدنا الكثير من صور التجديد في القصيدة عند المحدثين المولدين ، تجديد في الشكل وفي المضمون ، في المحتوى والثقافة والفكر ، وخروج على خط الجاهليين في شتى عناصر القصيدة ، مما خالفوا فيه القدماء ، وأخلوا فيه بعمود الشعر .

ـ ٤ ـ

ويتابع النقاد في أوائل العصر العباسي هذه الحركة الشعرية الجديدة ، ويدون آراءهم في هذا الشعر المحدث المتحرر من عمود الشعر ، ويقفون موقفين ، وينقسمون إلى فريقين :

الأول : أبو عمرو بن العلاء (١٥٤ هـ) ومدرسته المحافظة .

الثاني : خلف الأحمر (١٨٠ هـ) ومدرسته المجددة .

١ - فأما أبو عمرو فقد كان شديد التعصب على المحدثين لخروجهم على عمود الشعر ، بل كان يتعصب على الشعراء الإسلاميين^(١) . ولا يرى الشعر إلا للجاهليين ، وكان أشد الناس تسليةً للعرب كما يقول ابن سلام ، ولا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين ، وسئل عن المولدين فقال : ما كان من حسن فقد سبقوا إليه ، وما كان من قبيح فهو من عندهم^(٢) . وجلس إليه الأصمعي عشر سنين فما سمعه يحتج ببيت إسلامي^(٣) ، فضلاً عن أن يحتج بشعر المحدثين ، وقال : لو أدرك الأخطل يوماً من الجاهلية ما قدمت عليه أحدًا .

ويتابعه ابن الأعرابي في الإزاره بشعر المحدثين والإشادة بشعر القدماء ، وكان يقول في شعر أبي تمام : إن كان في هذا شعراً فكلام العرب باطل^(٤) . وكذلك كان أبو حاتم يعيب شعره^(٥) ، وكان أبو عبيدة يرى أن أشعر الناس امرؤ القيس والنابغة وزهير ، وأشعر الإسلاميين جرير والفرزدق والأخطل^(٦) .

(١) ج ١ : ص ٧٣ العمدة .

(٢) ص ٢٤٤ أخبار أبي تمام الصول .

(٣) ص ٣٠٤ الموشح .

(٤) ص ٤٤ و ٤٦ جوهرة أشعار العرب .

(٥) ج ١ : ص ٣٦٢ ديوان للماتى .

(٦) ص ٢٢٢ أخبار أبي تمام .

وكان المأمون يتعصب للأوائل من الشعراء ، ويقول : انقضى الشعر مع مثلك بنى أمية ^(١) . وكان إسحاق الموصلي ينصر الأوائل ، وكان شديد العصبية لهم ^(٢) ، فطعن على أبي نواس وأبي العتاهية وأبي تمام ^(٣) ، وكان لا يعتد بشار ^(٤) ، وكان كذلك بزعيم مدرسة تنكر تغيير الغناء القديم وتعظم الإقدام عليه ^(٥) ، ومثل ذلك التعصب للأدب القديمة موجود في الأدب الغربية ، فقد كان «هوراس» الشاعر الروماني يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التي يجب أن تدرس ليلاً ونهاراً ، وأن الشعر ينبغي أن ينظم كما كانوا ينظمونه ^(٦) . والنقاد في العصر الكلاسيكي في أوروبا كانوا يجد مفتونين بالنماذج الإغريقية القديمة .

وعصبية هؤلاء النقاد على شعر المولدين ظاهرة ، وقد اعتذر عنهم الباقلاني بميلهم إلى الشعر الذي يجمع الغريب والمعاني ^(٧) ، واعتذر عنهم ابن رشيق بحاجتهم إلى الشاهد ، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون ^(٨) .

٢ - وأما تخلف الأحمر فقد كان لا يشق له غبار في النقد ، ولا يجري معه أحد في حلبة هذه الصناعة ، وكان يفضل بعض النماذج المحدثّة على الشعر الجاهلي ، ففضل لامية مروان على لامية الأعشى ^(٩) .

ويتابعه في هذا الإنصاف لشعر المحدثين الجاحظ وابن قتيبة والمبرد وابن المعتز ، فقد كان الجاحظ ينكر غلو المتعصبين على المحدثين ^(١٠) ، وكان المبرد لا يتعصب لقديم على محدث ، وكذلك ابن قتيبة ، كما ترى في مقدمة كتاب « الشعر والشعراء » وكذلك

(١) ج ٣ : ص ٢٨ الأختاني .

(٢) ص ٢٥٨ الموشح .

(٣) ص ٨ الموازنة

(٤) ج ٩ : ص ٣٥ الأختاني .

(٥) ج ٩ : ص ٣٥ الأختاني .

(٦) ص ١٤٤ ، قواعد النقد الأدبي - كرومي - ترجمة محمد عوض .

(٧) ص ١٠٠ ، إصجاز القرآن البلاغتي .

(٨) ج ١ : ص ١٩٧ العملة ،

(٩) ج ٣ : ص ٤٠٢ النقد القديم - ط التجارية .

(١٠) ج ٣ : ص ٤٠ الحيوان .

(١١) ١ : ١٨ الكامل للمبرد .

كان موقف ابن المعتز^(١)، وهذه الطبقة أنصفت المحدثين إنصافاً ظاهراً .

- ٥ -

ويجىء الشعراء المحدثون من ذوى الثقافات الجديدة ، كأبى تمام ، وابن الرومى ، وغيرهما ، ويخرج شعرهم على عمود الشعر خروجاً واضحاً ، ويختلف النقاد فيهم اختلافاً بيناً ، كما ترى فى أحكام كثيرة منهم على أبى تمام بالخروج عن عمود الشعر ، وفى خلافهم حول ابن الرومى ، فهو عند ابن رشيق أولى الناس باسم شاعر ، لكثرة اختراعه وحسن افتتانه^(٢) ، ويتابعه فى ذلك ابن شرف فى «رسالة الانتقاد» . ويقول عنه المعرى^(٣) : إن أدبه أكثر من عقله . ويشئ عليه المسعودى فى «مروج الذهب» ، وابن خلكان فى كتابه «وفيات الأعيان» ، من حيث أهمله أبو الفرج ، وذمه القاضى الجرجاني فى كتابه «الوساطة» وقد أعجب به المعاصرون من النقاد مثل : طه حسين ، والعقاد ، والمازنى ، وشكرى ، وورثة ابن الرومى اليونانية أصل فنه الأدبى عند العقاد ، ويضيف إليها طه حسين أثر الثقافة الإسلامية اليونانية فيه^(٤).

وعند هذا الحد يتضح لنا معنى عمود الشعر ، وتعصب فريق من النقاد فى القرن الثانى الهجرى له وإزرائهم بشعر المحدثين لخروجهم عليه ، واعتدال فريق آخر فى نظرتهم إليه ، وفى مدى تحكيمهم له فى شعر المحدثين ، وفى إنصافهم لشعر المولدين .

على أن المعاصرين ، ممن خرجوا على الكلاسيكية القديمة ، وتجاوزوا من الأوزان الشعرية الموروثة ، قد نظروا إلى عمودية القصيدة نظرة خاصة ، فانصرفوا عن الأوزان القديمة والمولدة جملة ، وأقبلوا على الشعر الحر والمرسل ، والشعر المنثور ، وغيرها من ضروب التجديد فى القصيدة الشعرية ، معتنين كل الإمعان فى الخروج على عمود الشعر العربى من جديد مرة أخرى . . وهؤلاء لعمود الشعر وللقصيدة العمودية عندهم معنى آخر غير المعنى الذى قصده القدماء ، والذى تحدثنا عنه .

(١) ص ١٤ رسائل ابن المعتز .

(٢) ج ١ : ص ٢٢٥ العمدة .

(٣) ص ١٦١ رسالة الفهران للمعرى - نشر كبلاتى .

(٤) ص ٢٢٧ من حديث الشعر والنثر .

الباب الثاني

النقد العربي الحديث ونظرياته

- الفصل الأول : النقد العربي الحديث وتطوره .
- الفصل الثاني : تيارات النقد العربي .
- الفصل الثالث : المناهج النقدية (الجديدة) .
- الفصل الرابع : الأسس الحديثة في نقد الشعر .

الفصل الأول

النقد العربي الحديث وتطوره

- ١ -

جذت على الأدب الحديث بعد الحرب العالمية الأولى عوامل أدت إلى ذبوع آراء كثيرة حول التجديد في الأدب والشعر ، وإلى ثورة لفيف من الأدباء والنقاد المعاصرين على الأدب المحافظ أو الاتباعي (الكلاسيكي) ودعائه ، ومن هذه العوامل :

١ - انتشار الثقافة الأدبية لكثرة المدارس والمعاهد والجامعات ، وبفضل الأزهر ، وعن طريق المجمع والنوادي الأدبية ، كالمجمع اللغوي في مصر ، والمجمع العلمي في دمشق ، والمجمع العراقي في بغداد ، وبفضل المطابع التي تخرج كل يوم العديد من الكتب القديمة والحديثة .

٢ - ذبوع الأدب الغربي الحديث في محيطنا الأدبي ، وتأثر طبقة من أدبائنا ونقادنا به .

٣ - تجدد مظاهر الحضارة ، ومشاهد الحياة ، يوماً بعد يوم ، مما يترك أثره في العقول والنفوس والمشاعر .

٤ - انتشار روح الثورة على تراثنا الأدبي القديم بين طبقات الأدباء التي تخرجت من الجامعات المصرية والمعاهد الغربية - أما الأدباء الذين نهلوا من الثقافات الأدبية القديمة وحدها ، فقد تفاوت ميولهم وأذواقهم نحو حركة التجديد في الأدب والشعر : فهناك من انصرف عنها وعدها جحوداً لتراثنا الأدبي القديم ، وهناك من شايحها وآمن بها مع الداعين إليها ، ومن وقف موقفاً وسطاً ، فهو يأخذ عن القديم البلاغة والطبع والدوق والموهبة ، ويأخذ عن الحديث المعاني والأخيلة والهدف والرسالة .

ولقد تعددت مناحي التجديد في الأدب ، فدعا فريق إلى الشعر المرسل ، ودعا

آخرون إلى الشعر الحر ، وتعددت مذاهب الشعراء في شعرهم :

١ - ففريق أخذوا يحاكون القدماء في فصاحتهم وفي منهجهم في نظم القصيدة ، مع التأثير بالعوامل الجديدة التي أثرت في الأدب : شعره ونثره ، ومن هؤلاء ، البارودي ، وشوقي ، وحافظ ، والأسمر ، وعمر ، والجارم ، وسواهم ، ويلقب مذهب هؤلاء في الشعر بالمذهب الاتباعي (الكلاسيكي) .

٢ - وفريق دعوا إلى التجديد في الشعر والخروج فيه على منهج القدماء وجعله متمشياً مع ناموس التجدد في الحياة والحضارة والثقافة ، وجعله تعبيراً خالصاً عن نفس الشاعر ومشاعره وآماله وآلامه ، وسمى مذهب هؤلاء في الشعر بالمذهب الابتداعي (الرومانتيكي) ، ومن هؤلاء : مطران ، وشكري ، والمازني ، والعقاد ، وأحمد زكي أبو شادي ، وإبراهيم ناجي ، وسواهم من شعراء مدرسة أبولو ومدرسة الديوان .

٣ - وفريق آخرون رأوا أن الشاعر يجب أن يكون واقعياً في شعره ، يتحدث عن الحياة والمجتمع وواقع الشعوب العربية مصوراً لآلامها ، داعياً للتثورة على الجمود والفساد والمذلة وغيرها من أمراض المجتمع العربي ، ومذهب هؤلاء هو المذهب (الواقعي) ، ومنهم طائفة من الشعراء الشباب الذين نقرأ لهم ، ونسمع عنهم .

وفي الأدب شعره ونثره جذت القصة والمسرحية ، وذاعت في النثر المقالة الصحفية ، ودعا لفيف من الأدباء إلى التجديد في اللغة والأساليب ، تجديدًا لا يخرجها عن العربية ، ولا يقف بها عند القدرة على التعبير عن مشاعرنا وعن مظاهر الحضارة التي تستجد في الحياة كل يوم .

فالأدب الحديث قد نبع من نبعين مختلفين كل الاختلاف ، وتأثر بهما ، وامتمد منها ، وهذان النبعان أو الحركتان أو العنصران هما : الثقافة الأجنبية ، والثقافة العربية القديمة التي تعتمد على الأدب القديم ، والتي نشأت من الأزهر ، ودار العلوم ، ونحوهما ، فهؤلاء نشروا تعليم اللغة العربية وأدائها في المدارس ، وقاموا بنشر الثقافة العربية بجانب الإنجليزية والفرنسية وغيرهما ، وكان من أثر هذا : التأليف في الموضوعات القديمة ، ونشر الكتب القديمة ، كما يفعل الأدباء العرب والمستشرقون . وهذا هو ما يفسر الصراع بين المدرسة القديمة والمدرسة الحديثة ، أو بين شيوخ الأدب

وشباب الأدباء . وهاتان الحركتان - الحركة الأوربية والحركة العربية - وامتزاجهما على أشكال من المزج ، هو الذى يلقى الضوء على نتاجنا الأدبى على اختلاف أنواعه . امتزج هذان العنصران فكان لنا أدب سياسى يتفق وموقفنا ، ويتفق وحياتنا ، وما كان ليحدث ذلك لو لم يمتزج العنصران .

= ٣ =

ولننظر إلى الشعر الحديث ، لقد جاء البارودى وجده ، ولكن تجديدده لم يكن من نوع التجديد الذى يسود الآن من تطعيم الشعر العربى بالشعر الأجنبى ، إنما كان تجديدده من ناحية الرجوع بالشعر العربى إلى العصر العباسى ، فترسم آثار أبى نواس ، وأبى فراس ، والمتننى ، والشرىف الرضى ، من حيث الأغراض والمعانى ، وفحولة اللفظ ، فلما جاء حافظ وشوقى وأضرابهما كان تجديدهما أوضح ، ولكنهما مع هذا كان حفظهما من القديم أكثر من حفظهما من الجديد .

والشعر القديم كان مناسباً للذوق القديم ، فلما تطور ذوق الأمة رأى أمامه شيئين مختلفين تمام الاختلاف ، فأما أحد الشعرين فشعر على النمط القديم فى أوزانه وقوافيه وأغراضه ومعانيه ، وهذا عندهم لم يعد غذاءً كافياً ، لأن ذوق الأمة اجتاز هذا الطور ، وشعر أمعن فى تقليد الشعر الأفرنجى فى معانيه وأسلوبه وصوره وأخيلته ، فجاء نابياً عن الذوق الشرقى ، ولم تعجبه صياغته ، ولا ألف تعبيراته ، كالشاطيء المجهول ، ومقابر الفجر ، ونحو ذلك .

وفى الأدب العربى الحديث كان من أوضح آثار الثقافة الغربية وتأثيرها فيه ظهور القصة والمسرحية ، مترجمتين من آداب الغرب أولاً ، ثم أخذ أدباؤنا يؤلفون فيهما ، ويجعلون الحياة المصرية موضوعاً لقصصهم ومسرحياتهم ، وظهر قصاصون مرموون كبار : كتوفيق الحكيم ، ونجيب محفوظ ، ويحيى حقى ، وعمود تيمور ، كما ظهر كُتّاب المسرحية المترجمة ، ثم المقتبسة ، ثم المؤلفة ، ووجد المسرح لعرض هذا النوع من التمثيلات والقصص . ولا يزال هذا الامتزاج يعمل عمله ، ويسير فى قوة حتى يبلغ الأدب العربى غاية نهضته وازدهاره .

النقد العربى القديم وأثره فى نقدنا الحديث

١٠

يمثل عبد القاهر الجرجاني (٤٠٠ - ٤٧١ هـ) مؤلف كتابي : أسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وأعظم نقاد العرب ، القمة العالية ، التى وصل إليها النقد العربى القديم ، التى لم يبلغها النقد عند العرب من قبل ولا من بعد .

ولقد سبقه نقاد كبار ، وضعوا أصول النقد الأدبى ، وفق مناهج مفصلة ، مثل : قدامة (٣٣٧ هـ) ، والأمدى (٣٧١ هـ) ، والقاضى الجرجاني (٢٩٢ هـ) ، وأبى هلال العسكري (نحو ٣٩٥ هـ) . . ومع ذلك فالفرق كبير بينهم وبين عبد القاهر ، فإذا كانت الأحكام التى فصلوها فى : « الموازنة بين الطائيتين » ، « الوساطة بين المتنبى وخصومه » ، وكتاب « الصناعتين » ، تعد الأساس لنشأة النقد العربى ، فإن دراسات عبد القاهر الجرجاني قد بنت للنقد صرحاً شامخاً لم يصل إليه أحد قبله ولا بعده ، وكتابه : « الأسرار » و« الدلائل » جد مبتكرين فى تاريخنا الأدبى والنقدى والبيانى .

وفى كتاب « أسرار البلاغة » يتحدث عن الأصول الكبرى فى البيان العربى ، مثل التشبيه ، والتمثيل ، والاستعارة ، والمجاز ، والكناية ، والسرقات الشعرية ، وحسن التعليل . . وروائع الاهتداء إلى دقائق المعانى فيها ، واختلاف الأدباء والشعراء فى الوصول إلى أدق بلاغاتها ، وطرق اختلاف أساليبها من حيث النظم والصياغة والتصوير .

وفى « دلائل الإعجاز » يتحدث عبد القاهر عن نظرية النظم وتطبيقاتها الواسعة فى مختلف أساليب البيان ، ويتندى بذوقه وإحساسه بين روائع الأدب والشعر ، دارساً لها وللفروق الأدبية والبيانية بين أساليبها من حيث وجهة رأيه فى النظم ، ويتندى بفضلته

وذكائه إلى مناهج مفصلة يبنى عليها أحكامه النقدية والبيانية ، في دقة وعمق وروعة فهم للأدب وخصائصه .

وأكاد أمثل ذوق عبد القاهر النقدي في الكتابين «الترموتر الزبقي» الذى يتأثر بمختلف درجات الحرارة تأثراً واضحاً ، فإن ذوق عبد القاهر يقف عند دقائق الأساليب ، ويختلف صور الأداء والبيان ، متأثراً مهتماً معبراً عن انفعالاته الأدبية والنقدية بأجل بيان وأوضح تعبير ، وعندما يقف أمام روعة تعبير ، أو أدنى تغيير فى الأسلوب ، يعبر عن انفعالاته الفنية تعبيراً يدل على أصالة فهم ، وعمق إحساس ، ودقة فطنة ، وعلى ذوق مرهف عجيب .

وهنا سوف أتحدث عن الأصول النقدية الكبيرة ، التى اهتمت إليها عبد القاهر ودرسها ، فى كتابه «دلائل الإعجاز» لتبين مدى أثره فى حركة النقد العربى .

- ٢ -

يرى عبد القاهر فى «دلائل الإعجاز» أن اللفظة رمز لمعناها ، رمز للفكرة أو التجربة ، أو العاطفة ، أو المعنى ، وقيمتها فيما ترمز إليه ، وليست البلاغة فيها وحدها ، فالألفاظ لم تُوضع ولا تستعمل لتعيين الأشياء المتعينة بدواتها ، وإنما لدينا صورة ذهنية لكل شيء ولكل حدث ، ونحن نضع ألفاظ اللغة ، ونستعملها ، لنحرك هذه الصور الذهنية الكامنة ، فلا يمكن أن يثير لفظ «طفل» مثلاً فى نفوسنا شيئاً مالم يكن فى ذهننا صورة الطفل ، اللفظ رمز لها وحرك^(١) .

وعبد القاهر فى ذلك يتلاقى مع كل النقاد العالميين والقدامى والمحدثين ، فإذا قال أفلاطون من قبل : إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجة المتمثلة فى صورة من كلمة على السواء^(٢) ، وإذا قال أرسطو إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعاني^(٣) ، فإن عبد القاهر يقول : إنك تطلب المعنى وإذا ظفرت به فاللفظ مملك وإزاء ناظرك^(٤) . ويقول برجسون بعده بزم طويل إنما

(١) راجع ص ٣٤١ دلائل الإعجاز . وص ١٤٨ فى الميزان الجديد لمتنور .

(٢) ص ٢٧ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٣) الخطابة لأرسطو ص ١٤٠ ب ص ١٥ - ٢٤ .

(٤) ص ٤٩ الدلائل لعبد القاهر .

نفكر بالألفاظ . ويقول لاسل أبر كرومبى أستاذ النقد الإنجليزى بجامعة لندن : «على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ورمزاً لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرة على التعبير عما فى نفسه بذلك الرمز ، وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء ^(١) » ، «فما وظيفة الألفاظ فى النص الأدبى إلا أن تكون رمزاً ^(٢) » . ويقول ميخائيل نعيمة فى كتابه النقدى المشهور «الغريال» : لاقيمة للغة فى ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة .

ويرى العقاد ^(٣) أن الألفاظ رموز يقتزن كل منها بخواطر وملابسات تتيقظ وتحيا فى الذهن متى مر به اللفظ وجرى على اللسان .

النظرية واضحة ، وقد بحثت مدرسة لغوية كبيرة - هى مدرسة «فنت الألمانية» - نظرية «الرمزية فى اللغة» هذه ، وكشفت عنها ، ودرست تفاصيلها ، فى اتفاق كل مع كل ما كتبه عبد القاهر الجرجانى وفصله فى دلائل الإعجاز ^(٤) .

وفى مناظرة «السيرافى» لمتى بن يونس التى رواها أبو حيان التوحيدي فى كتابه «الإمتاع والمؤانسة» يقول متى : المعانى المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة ^(٥) .

ويجعل بعض المعاصرين عبد القاهر متأثراً فى دلائل الإعجاز بكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة ^(٦) . وهذا ظلم لعبد القاهر وكتابه ، وخاصة أن الكاتب الدكتور بدوى طبانة لم يقيد كلامه حتى يجعله بمنأى عن الإطلاق ، وكان أصول «دلائل الإعجاز» صياغة مباشرة لكل الأفكار التى تضمنتها هذه المناظرة . . ولو قلنا إن عبد القاهر إذا كان قد تأثر بأحد فإنما تأثر بآراء ابن جنى (٣٩٢هـ) فى كتابه «الخصائص» لكُنَّا أقرب إلى الصواب ، مع الاختلاف المطلق بين عبد القاهر وغيره من

(١) ص ٢٤ قواعد النقد الأدبى - القاهرة ١٩٣٦ - ترجمة محمد عوض .

(٢) ص ٣٥ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢١٤ فصول من النقد عند العقاد .

(٤) عقد محمد مندور الصلة بين عبد القاهر وفنت الألمانية فى رمزية اللغة فى كتابه «فى الميزان الجديد» ص ١٤٣ .

(٥) راجع الإمتاع والمؤانسة لأبى حيان .

(٦) ص ١٦٧ البيان العربى - بدوى طبانة .

علماء اللغة والنقد من العرب ، لأن لعبد القاهر مذهبه المستقل المتميز في كل ما يعرض له من نظريات وفلسفات نقدية وبيانية .

والعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هي في رأى عبد القاهر - في كتابه «دلائل الإعجاز» - موطن البلاغة ، وهي ما عبر عنه بالنظم ، وما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة . . مع خلاف كبير بينهم في تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم في تحديد معنى المضمون ، فمن مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية . . وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوي عند سوسير السويسري^(١) الذى يذهب إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هي مجموعة من العلاقات .

يقول عبد القاهر الجرجاني في ذلك : إن نظم الكلام تقتفى فيه آثار المعاني^(٢) ، وليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها ، على الوجه الذى اقتضاه العقل^(٣) .

وهذا ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر تصبح لغة شعرية ، لا لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر ومقتضيات التعبير عن هذه التجربة ، فالشاعر يريد إنتاج تركيب معين من خلال اللغة ذات الطبيعة التحليلية ، وإحداث الأثر التركيبى من خلال أداة تحليلية يمثل أعظم نجاح للشاعر^(٤) .

ويكاد يكون الناقد الإيطالى بندتو كروتشي (١٩٥٢) متأثراً بمذهب عبد القاهر تأثراً كبيراً ، فقد اعتمد بالشكل الأدبي ، ورأى الحقيقة الجمالية فيه لافى المضمون^(٥) كما

(١) ومن مدرسة فروبنهايدى سوسير ، رائد علم اللسان الحديث ، العالم اللغوي الفرنسى انتوان ميه - راجع ص ١٤٨ في الميزان الجديد لثندور .

(٢) ص ٣٥ دلائل الإعجاز .

(٣) ص ٣٦ المرجع السابق .

(٤) راجع في ذلك : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث للسحرى ، وقضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديع فلسطين ، وص ١١١ و ١١٢ الأدب وفنونه .

(٥) يجدد كروتشي للمضمون بأنه الأساس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، أما الشكل فهو

ذهب إليه عبد القاهر ، فالشكل عنده هو النظم عند عبد القاهر ، والمضمون عنده صورة قريبة من المعنى عند عبد القاهر . وإذا كان بعض النقاد العرب قد فصلوا بين اللفظ والمعنى ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الصورة والمحتوى ، ورأوا أنها عنصران مستقلان تمام الاستقلال ، من حيث ذهب ابن رشيق (٤٥٦هـ) في كتابه «العمدة» إلى أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، إذ هما متلازمان وكان رأي ذلك قريباً من مذهب أرسطو في العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذن عبد القاهر الجرجاني كان من أعظم النقاد العرب الذين اهتموا إلى هذه العلاقات بين الألفاظ والمعاني في النص الأدبي^(١) ، وسماها النظم ، وعرفه بأنه تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض^(٢) ، ورد على من يجعل مدار البلاغة ، أو الجمالية ، على اللفظ أو على المعنى ، ورأى أنها إنما هي في العلاقة بين الألفاظ في العبارات وبين المعاني ، وأكد أن ليس الغرض بنظم الكلام أن توالى ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها ، وتلاقت معانيها على الوجه الذى اقتضاه العقل . . وهذا هو ما اهتمت إليه فيما بعد النقاد الجاهليون ، الذين يرون أن الصورة والمضمون في النص الأدبي هما وجهان النموذج الأدبي ، والفصل بينهما غير ممكن ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فالمعاني التى يحتوىها النموذج الأدبي لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم وجودها حين تصاغ ، وحين تأخذ شكل قالبها المعين ، وتبرز واضحة فيه بكل خصائصها الفكرية واللفظية ، فبادة النموذج الأدبي وصورة لا تفترقان ، فهما كل واحد . . وبينما نجد الكلاسيكيين يرفعون من شأن اللفظ ، والرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة مذهب الفن للفن يمررون النص الأدبي من كل قيود المضمون والمحتوى ، مادام النص يغذى حاسة الجمال فينا ، ودعاة الرمزية يهتمون اهتماماً خاصاً بما توحى الصور والألفاظ ، من رموز ومجازات عن

١ - صقلها وإيرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكرى ، ولا قيمة عنده في الشكل للكلمات المقردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت متفصلين عن الفن والصورة . . وهذا كله هو رأى عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإصغاء تماماً .

(١) يلعب كولريج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) إلى وحدة العمل الأدبي ، أى الوحدة بين الشكل والمضمون ، فالشكل والمضمون كل لا يتجزأ ، ولا يمكن تصور أحدهما بدون الآخر .

(٢) راجع الدلائل في أماكن كثيرة ، وفى ص ٣٣٣ من الكتاب خاصة .

طريق موسيقاها وأصواتها ، ودعاة الواقعية يتمون بالمضمون في النص الأدبي ومحتواه الواقعي أو الاجتماعي ؛ فإن الفلسفة الجمالية وهي مطابقة تمام المطابقة لفلسفة عبد القاهر التقديرية ، أو على أصح تعبير ، هي مأخوذة منها - تؤكد وحدة العمل الأدبي ، وتربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة والاتحام ، وهكذا نجد فلسفة عبد القاهر اللغوية ذات قيم جمالية مبتكرة ، فاللفظ يستمد - عنده - بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد مزيته من حيث إنه المادة الغفل التي يصوغها اللفظ^(١) .

ومن أجل ذلك رفض عبد القاهر الاعتداد بالمعنى وحده مرددا ما رده الجاحظ من قبل^(٢) ، من أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والقروى والبدوي ، وإنا الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وصحة الطبع ، وجودة السبك ، وإنا الشعر صياغة ، وضرب من التصوير^(٣) ؛ وهذا هو ما قاله مالا رويه الفرنسي فيما بعد من أن الشعر لا يصنع من الأفكار ، ولكنه يصنع من الألفاظ^(٤) . ويقول بعض الباحثين : إن الشاعر لا يكفي أن يحصل قدرًا من الأفكار حتى يستطيع أن يقول الشعر ، فنحن لانحكم على الشاعر إلا بعد أن نقرأ الألفاظ التي كتبها^(٥) .

كما رفض عبد القاهر كذلك الاعتداد باللفظ وحده ، فنفى أن تكون الفصاحة صفة اللفظ من حيث هو لفظ ، وذلك في مواضيع كثيرة من دلائل الإحجاز^(٦) . والألفاظ في ارتباطها الفني إنما تكون في القصيدة - مثلاً - مجموعة الصور التي تنقل إلينا الفكرة أو التجربة أو المشاعر النفسية .

■ ٣ ■

ولا يغفل عبد القاهر أهمية المعاني الثانوية ودلالاتها الجمالية في النص الأدبي ، سواء

(١) راجع ص ١٦٢ وما بعدها من كتاب في النقد الأدبي لشوقي شيف .

(٢) راجع الحيوان للجاحظ (ج ٣ : ص ٤٠) . ودلائل الإحجاز ص ١٦٧ .

(٣) ص ١٦٧ دلائل الإحجاز .

(٤) ص ١٠٩ الأدب وفنونه .

(٥) ص ١١٠ المرجع نفسه .

(٦) راجع مثلاً ص ٢٥٧ و ٢٩٧ الدلائل .

كانت هذه المعانى الثانوية معانى لزومية ، أو من مستتبعات التراكيب ، أو أثراً لرموز صوتية أو إيجاءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالة البلاغية ، وتمنحه قيمة جمالية . وكثير من المهارة الأدبية إنها هو فى إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، ومن أجل ذلك قرر عبد القاهر - فى كتابه دلائل الإعجاز - أن الكلام على ضربين : ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذى يقتضيه موضوعه فى اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، ومدار هذا الأمر على الاستعارة والكناية والتمثيل ^(١) ، وقرر أن المعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ ، أما معنى المعنى فهو أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضى بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ^(٢) ، وشرح وجوهاً أخرى كثيرة لمعنى المعنى (أو المعانى الثانوية) فى مختلف فصول الكتاب . وعبد القاهر فى ذلك يتلاقى مع كل النقاد الكبار فى مختلف العصور ، بل إنهم هم الذين يتلاقون معه ، ويدورون حوله ، يقول كرومى الناقد الإنجليزى المشهور : إن المعنى الذى نجده فى معاجم اللغة للكلمة ماهو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ^(٣) ، فإن أسمى ما يصل إليه فن الأدب أن يجعل ^(٤) الإيجاء اللفظى من القوة والسيطرة وبعد المدى والحيوية والقوة بمكان عظيم ، فالشاعر ^(٥) يستخدم المعنى العقلى للألفاظ ، ويستخدم كذلك علاقاتها وإيجاءاتها وصوتها وإيقاعها والصور الموسيقية وغيرها مما تكونه الألفاظ حين يُؤبَط بعضها ببعض ، فإن عناصر الصورة تتكون من الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات ، ويُضاف إلى ذلك مؤثرات أخرى يكمل بها الأداء الفنى ، وهذه المؤثرات هى : الإيقاع للكلمات والعبارات والصور والظلال التى يشعها التعبير ^(٦) . وأصبحت هذه المعانى الثانوية ذات أصالة كبيرة فى الصورة الأدبية ^(٧) .

(١) ص ١٧٠ و ١٧١ دلائل الإعجاز.

(٢) ص ١٧١ المرجع السابق .

(٣) ص ٤ قواعد النقد الأدبى - لاسل آير كرومى - ترجمة محمد عروس .

(٤) ص ٣٨ المرجع السابق .

(٥) ص ١٠٢ الأدب وفنونه . وكذلك الشعر المعاصر للسحرى ، ص ٦٩ ، ودراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٦) ص ٦٩ - دراسات فى النقد الأدبى للمؤلف .

(٧) راجع ص ٤٥ - الشعر المعاصر للسحرى .

من كل هذه القيم صاغ عبد القاهر فلسفته البلاغية أو الجمالية ، التي جعل محورها نظريته في النظم التي ربط فيها بين اللفظ والمعنى ، وبين دلالات الألفاظ الأسلوبية ودلالاتها الثانوية ، وجعل النظم وحده هو مظهر البلاغة ، ومثار القيمة الجمالية في النص الأدبي .

وهذه الفلسفة البلاغية هي أساس فكرة عبد القاهر في كتابه «دلائل الإعجاز» الذي شرح فيه نظرية النظم ، وجلاها في أوضح صورة ، وأجل بيان ، وطبق عليها تطبيقات أدبية واسعة ، شملت كل ألوان النظم وصُور الأسلوب أو الشكل الأدبي . . وجعل عبد القاهر كل هذه القيم الجمالية دلائل الإعجاز ، أو مقدمات لدراسة وجوه الإعجاز في القرآن الكريم على أصح تعبير .

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

١ - ذكرنا أن عبد القاهر الجرجاني يعد عَلمًا من أعلام النقد والبيان ، وأنه أبو البلاغة العربية ، ومبتكر الكثير من نظرياتها (١).

وله مؤلفات عديدة ، منها :

- المغنى فى شرح الإيضاح لأبى على الفارسى فى ثلاثين جزءًا .

- المقتصد (٢) وهو مختصر الحفنى ، ويعد شرحاً موجزاً للإيضاح .

- مختارات من شعر أبى تمام والبحترى : والمتنبى - طبعة عبد العزيز الميمنى باسم الطوائف الأدبية .

وثقافة عبد القاهر النقدية والبيانية والنحوية أغلب عليه ، ولذلك لُقّب بالنحوى لنفوقه الكبير فى النحو واستقصائه لأحكامه وعلله ووجوهه (٣) .

طارت شهرة عبد القاهر فى كل مكان ، وتصدر حلقات الأدب والعربية فى جُرجان ، وقَصْدُه الناس للاعتراف من علمه ، والإفادة من فضله ، وتتلמד عليه علماء كثيرون . . وقيل عنه : إنه فرد فى علمه الغزير ، والعَلَمُ المفرد فى الأئمة المشاهير ، فى العطر السلجوقى .

ومن آثاره الأخرى : « التكملة » وهو ذيل للإيضاح ، و«الإيجاز» وهو مختصر للإيضاح ، والجمل فى النحو ، والتلخيص وهو شرح لكتاب الجمل ، والعوامل المائة ، وكتاب فن العروض ، وكتاب العمدة فى التصريف ، وشرح الفاتحة ، وله

(١) راجع : ص ٢١٠ بنية الوعدة للسيوطى وج ٣ : ص ٢٤٠ - شلوات الذهب ، وص ٢٤٢ - طبقات الشافعية ، وج ٢ : ص ١٨٨ - إنباء الرواة للقفطى ، وص ٤٤٣ روحيات الجنات .

(٢) مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١١٠٢ .

(٣) ج ٢ ص ٢٤٢ - قوات الوليات .

شرحان. على إعجاز القرآن للواسطى (ت ٣٠٦ هـ) أحدهما كبير سباه «المحتضد» ،
والآخر صغير ، والرسالة الشافية في الإعجاز ، وقد طبعت مع رسالتين أخريين بعنوان
«ثلاث رسائل» علق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام وطبعت في القاهرة .

وله كتابان آخران : أحدهما هو «التذكرة» ذكره مؤلف «أنباء الرواة» ، والآخر هو
«المفتاح» ذكره صاحب طبقات للشافعية .

وأجل كتبه ، وأعظمها أثراً وأكبرها خطراً ، وأخلدها على الأيام كتابان هما :
«دلائل الإعجاز» ، وأسرار البلاغة » ، وهما أعظم ما ألف في البلاغة والنقد على مر
العصور .

٢ - وإذا كانت شهرة عبد القاهر بالبلاغة قد ذاعت وطارت في كل مكان ، فإن
شهريته بالنقد لا تقل في الحقيقة عن شهرته بالبلاغة ، وكتابه يحتلان الذروة في كتب
النقد العربى ويمثلان منهجاً كاملاً فيه .

وفى كتاب «دلائل الإعجاز» الذى ألفه عبد القاهر ليحمل مقدمات في دراسة
الإعجاز القرآنى ، يتحدث عبد القاهر عن نظريته في النظم كأساس لفهم فضيلة
الكلام وبلاغته ، وفهم إعجاز كتاب الله كذلك ، وهو في قمة كتب البلاغة والبيان ،
وفى كتابه «أسرار البلاغة» يتحدث عن المعانى الشعرية وأقسامها ويخص التشبيه
والتمثيل والاستعارة والمجاز والكناية وضروب التخيل بالشرح والإيضاح والبيان .

٣ - وفى مقدمة «دلائل الإعجاز» يُعرّف عبد القاهر النظم بأنه «تعليق الكلم بعضها
ببعض ، وجعل بعضها بسبب من بعض» ^(١) ، ويجعل وجوه التعلق ثلاثة : تعلق
اسم باسم ، وتعلق اسم بفعل ، وتعلق حرف بهما : ويشرح وجوه التعلق شرحاً وافياً .

ويؤكد أن نظم الكلام يقتضى فيه آثار المعانى وترتيبها حسب ترتيب المعانى فى
النفس ^(٢) ، وليس النظم فى مجمل الأمر عنده إلا أن تضع كلامك الوضع الذى يقتضيه
علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه فلا تزيغ عنها ^(٣) ، فمداره

(١) الدلائل - تعليق المرافى - نشر المكتبة المحمودية .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) ص ٥٥ المرجع نفسه .

على معانى النحو ، وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه ^(١)، وليس هو إلا توخى معانى النحو فى معانى الكلم ^(٢) ، فلا معنى للنظم غير توخى معانى النحو وأحكامه فيما بين الكلم ^(٣) ، أو فيما بين معانى الكلم بتعبير آخر ^(٤) ، والفكر لا يتعلق بمعانى الكلمة المفردة مجردة عن معانى النحو أو منطقاً بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معانى النحو وتوخيها فيها ^(٥).

ويجمع الفلاسفة وكبار النقاد فى كل اللغات على هذا ، فالكلمة عند أفلاطون تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة فى صورة كلمة على السواء ، فالكلمة معناها الفكرة ، وكذلك هى تعنى الفكرة حين تعرض فى الخارج ، فكل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيراً كافياً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً بسيطاً فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التى ترتبط بفكرك يعد خطأ ، فتغير الكلمة معناه تغير فى الفكرة ^(٦).

ويشير عبد القاهر إلى أنه من الضروري فى معرفة الفصاحة أن تضع اليد على الخصائص التى تعرض فى نظم الكلام ^(٧) ، وأن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هى ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هى كلمة مفردة ، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها من ملائمة معنى اللفظة لمعنى التى تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ ^(٨).

ويأخذ فى تفصيل أمر المزية ، وبيان الجهات التى منها تعرض ، فيتحدث عن وجوه النظم فى التقديم والتأخير ، والذكر والحذف ، والتعريف والتذكير ، والوصل

(١) ص ٦٠ المرجع نفسه .

(٢) ص ٢٣٣ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢٣٧-٢٥٠ المرجع نفسه .

(٤) ص ٢٣٣-٢٥٦ المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٥٩ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢٧ و٢٨ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٧) ص ٢٧ - الدلائل .

(٨) ص ٣٣ المرجع السابق .

والفصل ، والقصر ، ويفيض في ذكر ضروب من تأكيد الخبر ، ويعرض للتشبيه والتمثيل والكناية والاستعارة والمجاز ، مقررًا أن المزية فيها ليست في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبر ، ولكنها في طريق إثباتها لها ، وتقريره إياها^(١) . وإذا عرض للاستعارة في بيت ابن المعتز المشهور :

سالت عليه شعاب الحى حين دعا أنصاره بوجوه كاللنانير

أكد أن الاستعارة هنا على لطفها وغرابتها إنما تم لها الحسن بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجهدها قد صلحت ولطفت بمعاونة ذلك وموازنته لها^(٢) . وكذلك يفصل الكلام على مدخل النظم في بلاغة الاستعارة في قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ وقوله : ﴿ وفجرنا الأرض عيوناً ﴾ ويتحدث عن التشبيه^(٣) في مثل : زيد كالأسد ، وكان زيداً الأسد ، وأن في المثال الثاني زيادة في معنى التشبيه ليست في الأول ، وهذه الزيادة لم تكن إلا بما توخى في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام وربكت مع «أن» . كما يتحدث عن ضروب من المجاز العقلي أو المجاز في الإنسان^(٤) ، وعن ضروب الكناية في التشبيه^(٥) ومدخل النظم في بلاغتها .

بل إنه ليقرر أن الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجال من مقتضيات النظم ، وعنها يتحدث ، وبها يكون ، لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد^(٦) ، فإذا قلنا في لفظ «اشتعل» من قوله تعالى : ﴿ واشتعل الرأس شيباً ﴾ ، إنها في أعلى المرتبة من الفصاحة لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها ، ولكن موصولاً بها الرأس ، معروفاً بالألف واللام ، ومقرونًا إليهما الشيب مُنْكَرًا منصوباً^(٧) ، فليست الفصاحة صفة للفظ «اشتعل» وحده^(٨) .

(١) راجع ص ٤٤ - ٤٧ - الدلائل .

(٢) ص ٦٨ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٩١ المرجع نفسه .

(٥) ص ١٦٩ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢٥٠ المرجع نفسه .

(٧) ص ٢٥٥ المرجع نفسه .

(٨) ص ٢٥٨ المرجع نفسه .

٤ - ويقرر عبد القاهر في «دلائل الإعجاز» أن المزية للكلام إنما هي في نظمه باعتبار ملاءمة معنى اللفظة لمعنى اللفظة التي تليها ^(١) ، وليس الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه ^(٢) ، فالفصاحة والبلاغة عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها ، وزيادات تحدث في أصول المعاني ، كالذي أريتك فيما بين «زيد كالأسد» و«كان زيداً الأسد» ، ولا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه ^(٣) ، فأنفس الكلم بمعزل عن الاختصاص والمزية ^(٤) ، فليس للفظ من حيث هو لفظ حسن ومزية ^(٥) ، إذ المزية ليست بمجرد اللفظ ، وإنما تقع في اللفظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس ^(٦) ، ويجعل عبد القاهر كذلك ذروة المزية والبلاغة ، وهي الإعجاز القرآني ، في النظم وحده ، لا في شيء آخر ^(٧) .

وبذلك ينتهي عبد القاهر من عرض نظريته في النظم ، هذا العرض الجديد ، لتلك النظرية الجديدة أيضاً ؛ وخلاصة ما يقرره عبد القاهر :

١ - أنه لا فضل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى ، ولا بين الشكل والمضمون ، في النص الأدبي .

٢ - أن البلاغة في النظم لا في الكلمة مفردة ، ولا في مجرد المعاني ، والباحث عن الإعجاز عليه أن يتتبع في النظم وحده .

٣ - أن النظم هو توخي معاني النحو وأحكامه وذوقه ووجوهه فيما بين معاني الكلم .

٤ - ولذلك أخذ عبد القاهر في كتابه الخفالد «دلائل الإعجاز» يعرض لوجوه تركيب

(١) ص ٣٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٧ الدلائل .

(٣) ص ١٧٠ المرجع نفسه .

(٤) ص ٢٣٣ المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٣٥ المرجع نفسه .

(٦) ص ٢ أسرار البلاغة ، شرح محمد رشيد رضا ، ط ١٩٥٩ .

(٧) ص ٢٤٦ - ٢٥٧ الدلائل .

الكلام وفق أحكام النحو ، مستنبطاً الفروق بينها ، عارضاً لأسرار المزية والحسن والبلاغة فيها .

٥ - وهذه النظرية ، وهى نظرية النظم ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح واسعة ، جديدة كل الجدة عند عبد القاهر ، ولم يعرض لها أحد قبله هذا العرض المتميز ، ولذلك جهد عبد القاهر فى إيضاحها ، ورفع الشبه عنها ، والرد على من يعترضه فيها ، من أول «دلائل الإعجاز» إلى آخره . ففلسفة عبد القاهر البيانية تنهض على أساس فكرة النظم^(١) ، وإذا كان هناك من يذهب إلى أن عبد القاهر لم يكن مخترعاً لها ، وإنما كان هو الذى بسط فيها القول ، وأقام على أساسها فلسفة كتابه - إذ سبقه إليها الواسطى صاحب كتاب «إعجاز القرآن فى نظمه» ، وظهرت هذه الفكرة واضحة فى الصراع الذى أثاره امتزاج الثقافات ، وتمعصب حملة اليونانية لفلسفة اليونان ومنطقهم ، ودفاع حملة العربية عن تراثهم وثقافتهم ، ومنها الثقافة النحوية^(٢) ، فإن كتاب الواسطى المفقود لا ينهض حجة على ذلك ، وتعمص المتقنين بالثقافات المترجمة للمعاني ولينطق أرسطو وعدم اهتمامهم بالألفاظ ودفاع علماء العربية عن الأسلوب العربى وتنقصهم لمعاني أرسطو ومنطقه ، كل ذلك لاشبه بينه وبين نظرية النظم عند عبد القاهر ، وعلى أى حال فإننا لا نذهب إلى أن رد البلاغة والإعجاز إلى النظم هو الجديد عند عبد القاهر ، ولكن الجديد عنده هو شرحه لنظرية النظم هذا الشرح الجديد حقاً ، وتطبيقه عليها ، هذه التطبيقات النقدية البيانية الواسعة ، وفرق على أية حال بين أية نظرية فى استنباطها ، وبينها فى قمة ازدهارها .

وإذا كان عبد القاهر لم يخرج بالنظم عن معانى النحو ، وكانت فكرة النظم عنده تقوم على معرفة هذا النحو وما ينشأ عن الكلمات حين تتغير مواضعها من المعانى المتجددة المختلفة^(٣) ، وكان ذلك ليس بالجديد الذى نقصد اهتداء عبد القاهر إليه ، فإن الجديد عند عبد القاهر هو أنه استخدم معانى النحو وأحكامه استخداماً جديداً بيانياً نقدياً محضاً . . وإلا لكان فى النحو غنى عن كل ما قرره عبد القاهر والبلاغيون

(١) ص ١٦٣ البيان العربى ، الطبعة الثالثة .

(٢) ص ١٦٤ المرجع السابق .

(٣) ص ١٦٧ المرجع نفسه .

من أحكام بيانية بلاغية ، وذلك ما يرده عبد القاهر ويؤكد نفيه له في كتابه ، كما يقرر في كل فصل من فصول «الدلائل» ألا سبيل إلى معرفة الإعجاز إلا «النظر في الكتاب الذى وضعناه ، واستقصاء التأمل لما أودعناه»^(١) ، وأنه الطريق إلى البيان ، والكشف عن الحجة والبرهان^(٢) ، وألا معنى لبقاء المعجزة بالقرآن إلا الوصف الذى كان له معجزاً ، والطريق إلى العلم به موجود ، أى ممكن ، ويكرر في الكتاب أنه يقرر أموراً صعبة على الفهم ، وغير ذلك مما جعل عبد القاهر يشحذ ذهنه في تقريرها ، وذهن القارئ والسامع في تقبلها ، لوجه الجدة فيها ، وأنه المبتكر لها .

٦ - ولقد اعتمد عبد القاهر على الذوق الأدبى الخالص اعتماداً كلياً في كل ما قرره من أحكام ، مؤكداً أنه لا يصادف القول في هذا الباب موقعاً من السامع . ولا يجد لديه قبولاً ، حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة ، وحتى يكون ممن تحدّثه نفسه بأن لما يومية إليه من الحسن واللفظ أصلاً ، وحتى تختلف الحال عليه ، عند تأمل الكلام ، فيجد الأرمجية تارة ، ويغترى منها أخرى ، وحتى إذا عجبته عجب ، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه^(٣) .

وقد أثري عبد القاهر البلاغة العربية والبيان العربى إثراءً جليلاً ، بما كتب في نقد الأساليب وتحليلها ، واستنباط الفروق والخصائص فيما بينها وبما عرض له من أحكام نقدية دقيقة ، على الأساليب وضروب النثر والشعر .

إنه ليس لنظرية عبد القاهر في النظم من القيمة الرفيعة ما لتطبيقاته ، فهناك يظهر ذوقه العربى السليم ، ذلك الذوق الذى لا يمكن أن يغنى في الأدب عنه شيء ، ونظرية عبد القاهر في رمزية اللغة ورد المعانى إلى النظم ومنهجه في نقد النصوص نقدًا موضوعيًا ، ماهى إلا مراحل تنتهى به إلى الذوق الذى يدرك الدقائق ويمس بالفروق ووجوه الكلام وأسواره . . وإحساس عبد القاهر الأدبى السليم سابق دائماً لعقله ، والحكم على النظم عنده هو النظر فى المعنى منظوماً ، والذوق هو الفيصل الأخير فى الحكم على هذه الدقائق ، وإلى هذا فطن عبد القاهر بحسه الأدبى الصادق ، فالذوق

(١) مقدمة دلائل الإعجاز .

(٢) المرجع السابق .

(٣) ص ١٩٠ - دلائل الإعجاز .

عند الجرجاني يتحكم في نظم المعاني التي تعبر عنها ، وتسوق فكرة النظم عبد القاهر إلى تخطى الإعراب ، والجملة البسيطة إلى الجملة المركبة ، التي عنى بها في الدلائل ، وفي أسرار البلاغة كذلك ، في مبحث التشبيه عنابة فائقة ، ونقدها نقداً يائياً أدبياً^(١).

إن الأدب عند عبد القاهر فن لغوي ، فإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون ، هذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر^(٢) ، الذي يبدأ بنظرية فلسفية في اللغة ، ثم ينتهي إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب^(٣) ، وما النقد إلا وضع مستمر للمشكلات البيانية ، فلكل جملة أو بيت مشكلته التي يجب أن نعرف كيف نراها ونصفها ونحكم فيها ، وهذا هو النقد الموضوعي كما رآه الجرجاني^(٤).

لقد اهتمدى عبد القاهر إلى كل تلك الحقائق ، التي إذا كان لها في تفكير اليونان القدماء ما يشبهها ، وفي علم اللسان الحديث ما يؤيدها ، فإن الفضل الأكبر في الوقوع عليها يرجع إلى مواهب عبد القاهر الفطرية المبتكرة الخصبية .

وبعد فهذه هي نظرية النظم التي يرجع إلى عبد القاهر فضل ابتكارها والكشف عنها ، والتي تعد طليعة كاملة لعلم البلاغة العربية ، كما جمع أشتاتة الشكاكي من كلام عبد القاهر وآرائه في كتابيه الخالدين : دلائل الإعجاز ، وأسرار البلاغة ، وكذلك تعد طليعة لأراء النقاد المحدثين في الصورة والشكل .

(١) راجع ص ١٥٤ - ١٦١ - الفصل القيم الذي كتبه محمد مندور في كتابه في الميزان الجديد - الطبعة الثانية - في الموضوع .

(٢) ص ١٥٥ - ١٦١ المرجع نفسه .

(٣) ص ١٥٧ المرجع نفسه .

(٤) ص ١٦١ المرجع نفسه .

الفصل الثانى

تيارات النقد العربى

وآثارها فى النقد العربى الحديث

- ١ -

أخذ النقد العربى الحديث أصوله من جميع المذاهب النقدية فى القديم والحديث ومن الشرق والغرب على حد سواء . . وما نشوء المذاهب النقدية ، وظهور القيم الواضحة فى النقد ، إلا أثر لهذا الأخذ ، ولذلك التأثير . . والفلسفات الحديثة فى الغرب ذات فعالية كبيرة فى حركة النقد .

فالفلسفة الوجودية أنتجت أعمال الكاتب الفرنسى الكبير «سارتر» فى النقد الأدبى ، ومنها دراساته عن : موريالك وبروست ، وكتابه الشامخ عن جيته ، وكان لها صداها فى النقد العربى الحديث .

والفلسفة الماركسية وقد أثبتت إفلاسها فى مجال النقد الأدبى بما قدمت من شروح ميكانيكية بحته عما تناولته من أعمال أدبية قدمت لنا شعارات بدلا من تقديم معايير فى القيمة ، ويتج عن ذلك أن أهم نقد أدبى قدمته الماركسية إنما يوجد عند حدودها لا فى صميمها ، ومنها نبعث الواقعية التى صارت مذهبا من مذاهب النقد والأدب .

وبل هذا مدرسة التحليل النفسى . . وشارل مورون فى فرنسا هو خير ممثل لها ، وهو خير ممثل للنقد القائم على التحليل الفرويدى ، وقد كتب عن راسين وما لارميه . كذلك أثبتت بعض التيارات الجانبية فى النقد أنها ذات قيمة خصبه جدا نجاستون باشلارد يبدأ من تحليل الأسس بدلا من النص الأدبى ، ثم يتبع اللاتواءات الديناميكية للصورة المجسمة عند كثير من كبار الشعراء ، ثم يقيم على هذا مدرسة نقدية متكاملة ، يمكن القول بأن النقد الأدبى المعاصر فى فرنسا قد تأثر فى أزهى زواياه بمدرسة باشلارد .

ثم نحىء مدرسة البناء ، وهى فى أبسط اصطلاح لها مدرسة الصياغة . . وهى المدرسة البرنامسية وهى حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى . وقدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون . . ويبدو أن من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون وهى الاستعارة والمجاز .

وللناقد لانسون تأثيره فى النقد فى فرنسا ، إذ كان أقرب هؤلاء الثلاثة شهباً بأستاذ الأدب الفرنسى . وقد استمر كتابه خلال الخمسين سنة الماضية منهاجاً وعقلياً يتناقله تلاميذه العديدون ، ومسيطرًا على النقد الأكاديمى ، وقد ترجم محمد مندور إلى العربية كتابه «منهج البحث فى الأدب» .

= ٢ =

على أن النقد دائماً فى حركته السريعة لتكوين مذهب نقدى كان يبعد عن الأثر الفنى ، أى عن موضوع النقد ، ويحل محله شيئاً آخر .

فالمدرسة العاطفية فى النقد أحلت نفسها محل الأثر الفنى ، ومهمة النقد لديها التعبير عما يحسه الناقد من مشاعر مختلفة حيال القصيدة الشعرية ، ومن هذه المدرسة جول ليمتر ، وأناطول فرانس .

والنقد التاريخى يبعدنا كذلك عن موضوع النقد بسعيه وراء البيئة والعصر والمدرسة الشعرية التى نشأ فيها الشاعر .

والنقد السيكلوجى (النفسى) يبعدنا عن القصيدة أيضاً ، ويحل محلها حياة الشاعر .

والناقد الكلاسيكى لا يقترب من القصيدة بحكمه عليها وبموازينه ومقاييسه المعينة .

أما النقاد أصحاب المدرسة الجمالية فى النقد ، فهم يبعدوننا كذلك عن القصيدة بأرائهم ونظرياتهم عن الجمال والفن .

وقد ازدهر الشعر الغنائي المستند إلى الأساس الفلسفي المذهب الكلاسيكي وهو المحاكاة ، في فترة من فترات أدب عالمي كالأدب الفرنسي ، وإن كان هذا الازدهار لم يحدث في العصر الكلاسيكي ، أي في القرن السابع عشر ، وإنما حدث بعد ذلك بقرن كامل ، أي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، عندما ظهر شاعر غنائي شاب هو «أندريه شينييه» الذي ولد من أب فرنسي وأم يونانية ، وكان يعشق الأدب اليوناني القديم ، فنادى بها سواه مؤرخو الأدب «الكلاسيكية الجديدة»^(١) التي لخصها الشاعر في بيت له يقول فيه : «فلنضع أفكارًا جديدة في ثوب قديم» . ونظم قصائد كثيرة اتخذ لكل منها موضوعًا صلب فيه أفكاره وأحاسيسه الحضارية الجديدة في أسلوب بسيط سهل جميل ، خالٍ من كل تعقيد ، وكأنه أسلوب أحد شعراء الإغريق القدماء ، ومنها قصيدته «الحرية» .

وجاءت الرومانتيكية بتيارها الفردي العاطفي المتشائم . وتأثير الإغراق فيها نادى تيوفيل جوتييه - كرد فعل للمحركة الرومانتيكية وما أحدثته من نزعة عاطفية متشائمة - بأن الشعر لا يجوز أن ينظر إليه كوسيلة لغاية أخرى ، حتى ولو كانت تلك الغاية هي التعبير عن ذات الشاعر ، لأن الشعر في رأيه فن جميل ، يعتبر غاية في ذاته ، وهذا هو مذهب الفن للفن ، الذي يقول بأن الشعر خلق لقيمة جمالية تنبعث من اللغة ، وقصيدة «الفن» لجوتييه تُعدُّ خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لا يفرق بين الشعر والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، وأن يختار النحات من الرخام أصله ، ولا يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ويخضع للصورة التي يريد أن ينحتها فيه حيث يقول للشاعر : «انحت وابد وشكل حتى يستقر حلمك الطافي على الصخرة الصلبة» ، وعلى مذهبه قامت «مدرسة البرناسيين» .

ومن حيث عقد القرن الثامن عشر سير النقد بما أدخل عليه من مقاييس جديدة مهمة - كالعاطفة والخيال - جاءت الرومانتيكية الابتداعية فنشأت بنشأها الفكرة الجديدة التي ينطوي عليها النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ، ففي أوائل هذا

(١) يُمدد لسنج الألفاني من واطسي أسماها بدعوته إلى القواعد والعقيدة معاً .

القرن جهزت مدام ستاي بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، ونادى «فيكتور كوزون» بأن التعبير هو القانون الأولى في الفن ، وصار بذلك مشرع النظرية التى تدين بها مدرسة الفن للفن الفرنسية ، ونادى «سانت ييف» بأن الأدب تعبير عن الشخصية ، وجهر «تين» متأثراً بهجل بأن الأدب تعبير عن الجنس والعصر والبيئة ، أما العاطفيون قرأوا في الأدب تعبيراً عن المشاعر الدقيقة أو الآثار التى تتركها الحياة في الإنسان ، وهكذا سادت نظرية التعبير في النقد الفرنسى متابعة للنقد الألماني ، الذى لم يكن يسعى لتحليل الأسلوب أو النظم ، ولم يعد يعنى بحياة الشاعر وشخصيته بل صار همه روح الشعر نفسه ، واستكشف العبقريّة . . وجاء «كروتشه» فربط بين الشعر وعلم الجمال ، ونادى بعبقرية الشاعر ، وسعى إلى الكشف عنها وربط بين الإدراك الفطري وطبيعة الفن الغنائية ، وقام مذهبه على الانفعالية المطلقة وعلى الاهتمام بجمال اللفظ لا بجمال الصورة . كما جاء «ريتشاردز» وهو عالم نفسانى من المشتغلين بعلم الجمال ، فألف كتابه (مبادئ النقد الأدبى) . ورأى أن الشعر تعبير عن العقل الباطنى ، وأن القيم النفسية عنصر أصيل فيه ، وأن الناقد لا يصح أن يفصل بين النقد والخلق ، ونظرية الجمع بين النقد والخلق هى آخر ما وصل إليه الفكر الحديث في عالم النقد ، فالتقد والخلق في جوهرهما لا يتباينان .

■ ■ ■

ومن أشهر النقاد الغربيين .

(أ) سانت ييف ، وهو من أكبر ناقدى الكلاسيكية ، واشتد كذلك في مهاجمته للقواعد والناذج كأساس للنقد ، ورد العبقريّة إلى عوامل غير عوامل البيئة والجنس والزمان ، ونقد منهج الناقد الفرنسى (تين) نقداً شديداً ، وكان يضع حياة الكتاب الشخصية والعائلية موضع الدراسة ، محاولاً الكشف عن أذواقهم وأرائهم ، فجاء نقده تصورياً لشخصيات الكتاب ، وكان يقول : النقد فن لا علم فحسب ، وينظر إليه لا على أنه فرع من فروع الفن الأدبى فحسب ، بل علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس والاجتماع . . وكان النقد حتى عصره ينصب على تقدير القيمة الفنية للكتاب أو المسرحية موضوع النقد ، وبظهور «ييف» ظهر النقد التفسيري الذى يعنى بطريقة خلق

الأثر الأدبي وتكوينه وارتباطه بحياة مؤلفه .

(ب) برونثير : ونقده موضوعي تقريرى ، أخذ عن (تين) عنصر الزمان ليكشف الناقد به عن مدى تأثير اللاحق بالسابق ، وأسلمه هذا الاتجاه إلى نظرية التطور التى طبقها على الأدب ، فكتب عن تطور النقد ، وتطور الشعر الغنائى ، وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر تحول إلى شعر غنائى ، هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(ج) ليمتر : وهو زعيم النقد التأثرى فى العصر الحديث ، وكان يعنيه فى النقد مجرد الإفصاح عن المشاعر التى يثيرها فى نفسه قراءة الأثر المنقود ، وتبعه فى ذلك «أناطول فرانس» ، و«إميل فاجيه» .

(د) لسنج الناقد الألماني : وكان متحمساً للأدب الإنجليزى عامة ، ولشكسبير خاصة ، ووضع موضع الصدارة ، بعد أن كان مغموراً نحو ثلاثة قرون . وتعصب لسنج ضد الأدب الفرنسى ، وبخاصة الأدب الكلاسيكى^(١) ، إذ كان «لسنج» يكره القيود والتقنين ، وكان يسخر من الذين يظنون أن القواعد يمكن أن تخلق العبقريّة .

- ٥ -

وقد ترجمت أعمال كثيرة من النقد الغربى ، وكان لها تأثيرها فى أحوالنا النقدية المعاصرة ، ومن بينها : قواعد النقد الأدبى للاسل أبر كرومى ترجمة محمد عوض ، ومنهج البحث فى الأدب للانسون ترجمة منذور ، وفنون الأدب لتشارلتن ترجمة زكى نجيب ، والدوق الأدبى لأرنولد بنيت ترجمة على الجندى ، والنقد الأدبى ومدارسه الحديثة لهايمن ترجمة إحسان عباس .

ومما ترجم من كتب النقد الغربى التى كانت صاحبة مذاهب فكرية عند نقادنا المعاصرين كتاب «مبادئ النقد الأدبى» لريتشاردز ترجمة محمد مصطفى بدوى ، وكتاب : ماهو الأدب لساوتر .

(١) كتب الناقد الفرنسى إميل دى شانيل (١٩٠٤) فى المقارنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه «الفنم» «رومانتيكية الكلاسيكيين» فى خمسة أجزاء ، كما كتب المؤلفون فيما بعد عن «كلاسيكية الرومانتيكيين» .

مذاهب النقد الحديث

١٠٠

بنى النقاد المحدثون نظريات النقد الحديث على أسس فلسفية عامة جعلوها الأصل الأول لمذاهبه وأفكاره وأصوله ، ولا غرابة في أن يرجعوا بالنقد إلى أصول فلسفية ، فإن النقد بمعناه العام - ومن حيث هو دراسة للمذاهب النشاط الأدبي وتطبيق لها - يعد وثيق الصلة بالفلسفة ، بل علماً من علومها .

وفي القديم والحديث كثيراً ما نجد فلاسفة أدباء ، وأدباء فلاسفة .

وإذا كان علم الجمال قد أصبح معدوداً من فروع الفلسفة بل من صميم العلوم الفلسفية ، وأهم مباحثه هو الأدب ووظيفته وخصائصه وعلاقته بغيره من الفنون الأخرى ، فإن النقد - ولا سيما في العصر الحديث - صار مرتبطاً بالفلسفة ، ووثيق الصلة بها ، والمعروف أن الجمال قيمة ، وهدف يسعى الفنان إلى أن يضمه فنه ويحققه في إنتاجه ، وما يليث الفيلسوف أن يشارك بفكره عمل الفنان : مقوماً له ، ومحللاً لما ينطوى عليه من أهداف . وصلة فلسفة الجمال بالفن هي بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية .

كذلك نجد أن فلسفة الجمال هي هذا الفرع الذي يعنى بدراسة تصورات الإنسان عن الجمال وإحساسه به وأحكامه عليه . وقد تساءل الفلاسفة عن السر في تلك

النشوة التى يبعثها الجمال فى النفس الإنسانية ، وعنى المفكرون بتفسير حقيقة الفن ، وقدموا نظريات لا حصر لها ، ومن مجموع هذه البحوث نشأت فلسفة الجمال التى أصبحت اليوم علماً من العلوم الفلسفية ، يطلق عليه علم الجمال ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن أمر واضح .

ولقد امتدت الفلسفة الجمالية الحديثة إلى الفنون الأدبية ، فلم تعد القيمة الفنية فى الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجي ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل إنها يحكم النقد الحديث على العمل من ذاته من حيث اكتماله الفني ، وملاءمة التعبير للوسائل الفنية المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن قيمة هذا الشعر إنها ترجع إلى حُسن نظامه الباطني ، وليس إلى مطابقتها لحوادث تاريخية معينة ، إن المقياس الوحيد الذى يمكن أن يسأل الفنان عنه هو أن يعبر العمل الفني عن ذاته ، أى أن يكون متسقاً من داخله » . وعندما نادى أفلاطون بأن الفن محاكاة ، ونادى أرسطو بأنه محاكاة للطبيعة ، جاء أفلاطون بتفسير آخر للفن ، وأنه محاكاة للجمال المطلق الباطن فى نفس الإنسان ، وجاء ابن الفارض بنزعة الصوفي يردد قوله :

وضَرَّحَ بإطلاقِ الجمالِ ولا تقل بتقييده مَيلاً لزخرف زينة
فكل مליح حسنة من جهالها مُعَارِزُ له ، بل حُسْنُ كل مَلِيحة
بها قَيَسَ بُنَى هام ، بل كل عاشق كمجنون ليلى أو ككثير عزة

والفن الذى يدور حوله فلاسفة الجمال هو روح الإنسان بل سلاحه كما يقول أفلاطون حين ذكر فى «أسطورة بروميثيوس» أن آلهة اليونان عندما شرعت فى توزيع الهبات على المخلوقات زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من قسوة الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل إلى أن رق له قلب الإله بروميثيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة سرق فيها من الآلهة قيساً من النار وأهداه إلى الإنسان فعلمه الفنون . . والفن مرآة للجمال الخالد عند أفلاطون وأرسطو ، من حيث هو ترف عند

«كانت» الفيلسوف الألماني .

وفى أوروبا اليوم قد صار فلاسفة علوم الجمال الموجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية ، والتيارات الفلسفية العامة هناك هى التى تمهد لميلاد النظريات الحديثة فى الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية .

٢-

ويمكن إجمال الفلسفات الأوربية الحديثة فى نظريتين :

١ - الفلسفة المثالية^(١) ، وتحفل بالمتعة الفنية فى العمل الأدبى ، مهونة من شأن المضمون فى ذلك العمل ، ومن غايتها الاجتماعية كذلك ، ويتأثر هذه الفلسفة نشأ مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، والمذهب التأثري أو الانطباعي والمذهب التعبيري فى النقد ، وإذا كان لم يوجد فى الأدب ما يسمى المذهب المثالي فقد وجد فى النقد ، ومن نقاد المدرسة التأثرية آنتونل فرانس ، وأندريه جيد .

٢ - الفلسفة الواقعية ، وتحفل بالمضمون وبأهداف الفن ووظيفته وصلته بعصره وبالجماهير التى يخاطبها ، دون إغفال للنواحي الفنية الخاصة بالأجناس الأدبية أو بالصياغة ، بعكس منازع المقلدين لهذه الفلسفة اليوم من الشباب العربى الذى يحمل أدواته الفنية ، ويغفل جوانب الصياغة وخصائص الأدب الأصيلة المقومة له ، ويريد أن يحسب عمله على الأدب والفن ، وأن يحسب عبئه فى النظم على حساب الشعر الرفيع .

ولقد نشأ عن الفلسفة الواقعية : الأدب الواقعي ، والأدب الوجودي . .

وإذا كانت الفلسفة المثالية قد أثرت فى الشعر الغنائى الذاتى فإن الفلسفة الواقعية أثرت فى النثر عامة ، وفى القصص والمسرحيات خاصة ، لأنها من الأدب الموضوعى . فهناك إذن اتجاه فلسفى مثالى ، واتجاه دعاة المضمون من فلاسفة الفن الواقعيين .

(١) من دهاتها : جرين (١٨٨٢) ، وبراى (١٩٢٤) وسراهما ، وهى فلسفة روحية .

ولهذين الاتجاهين أصول عند أفلاطون وأرسطو ، اللّذين كانا يحكمان على الشعر من وظيفته الاجتماعية ، مع عناية أفلاطون بالجانب الجمالى ، وتنويعه بالشعر الغنائى اللذاتى ، الذى لم يحفل به أرسطو فى كتابه «فن الشعر» من حيث حفل بالشعر الموضوعى ، وخاصة المسرحيات ، وقد أخذ فلاسفة الجمال الألمانىون ينحون منحى أفلاطون فى الاهتمام بالشعر الغنائى .

- ٢ -

وقد ساعدت علوم الجمال على تنمية الدراسات الأدبية وتطورها ، وعلى ظهور المذاهب النقدية وتعدددها ، بل أفاد منها النقد كثيراً يهدمه للقواعد القديمة وابتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجبالين من آراء غيرهم .^(١)

هذا وقد ظهر حديثاً - إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة فى أوربا - علم جديد يسمى علم الجمال الأدبى ، ويحورته تتركز فى أمرين :

١ - كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية ، وقد غدت الأدب ونقده بعض النظريات ، مثل «نظرية الصياغة» التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لا لذاتها ولكن إشباعاً لحاسة فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال . ومثل «نظرية النغم» التى يؤمن بها الرمزيون ، فنغمات الكلام وأوزانه فى رأيهم رموز لأنواع المشاعر ، وهم حريصون على توافق الأنغام لما تبعثه من مشاعر تتأثر بها النفس .

٢ - تأثير العمل الأدبى فى الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة ، حتى ليقول بعض النقاد إن الأدب تعبير عن المجتمع .

ويرى أ . ريتشاردز فى كتابه «مبادئ النقد الأدبى» أن علم الجمال جنى على النقد ، ومن جنائياته أنه أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، مثل «الانفعال الجمالى» والحالة الجمالية» إذ أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً .

(١) راجع «الأسس الجبالية فى النقد العربى» لمر الدين إسحاق ط ١٩٥٥ - القاهرة .

على أن في تجديد النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد - كما يرى مندور - منافاة لطبيعة الفن ، وإبتعاداً عن جوهر الأدب والنقد وروحهما .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية في أوروبا الكاتب الفرنسى ديدرو (١٧٨٤م) ، وكانت الألمانى (١٨٠٤) مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية ، وفلسفته أقوى دعامة لدعاة الرمزية ولدعاة الفن للفن ، الذين كان من أوائلهم تيوفيل جوتييه (١٨٧٢م) ، وإدجار آلان بو الأمريكى (١٨٥٢م) ، وبودلير الفرنسى . . (- ١٨٦٩م) ، وتعد فلسفة هيكل (١٨٣١م) امتداداً لفلسفة كانت الجمالية . . ومن دعاة الفلسفة الجمالية كذلك كروتشيه الإيطالى (١٩٥٢) ، وأساس النقد عنده عاطفة الشاعر فى شكلها الذى تظهر فيه . . وللمدرسة الجمالية ممثلون فى الأدب العربى المعاصر ، ومن بينهم طه حسين ، والزيات ، ومصطفى لطفى المنفلوطى ، ومصطفى صادق الرافعى ، وغيرهم .

ـ ٤ ـ

ومن دعاة الفلسفة الواقعية - التى لها أصول عند أفلاطون وأرسطو فيها ذهباً إليه من الدعوة إلى وظيفة الشعر الاجتماعية - سان سيمون (١٨٢٥ م) ، وبرودون (١٨٦٥) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستوارت ميل (١٨٩٣م) ، وهو داعية للفلسفة الوضعية ، وإميل زولا فى مذهبه الطبيعى . . واتجهت الواقعية فى الأدب أخيراً اتجاهاين : الاتجاه الفلسفى الواقعى المادى أو الاشتراكى وزعيمه ماركس ، والاتجاه الفلسفى الواقعى الوجودى وزعيمه سارتر ، وهو صاحب كتاب «ما الأدب» الذى ترجمه جورج طرابيشى ثم محمد غنيمى ، ويدعو فيه سارتر إلى نظرية الالتزام فى الأدب ، أى إلى أدب ملتزم ، والالتزام سارتر يستند إلى فلسفته الوجودية التى تقرر أن على الإنسان أن يعتمد شيئاً واحداً هو أنه مسئول ، وأن عليه أن يعمل ولا يستسلم حين لا يرى الطريق ، وهو يريد لأدباء عصره أن يكونوا أدباء القدر والمسئولية ، أى أن يلتزم الأديب بمسئوليته إزاء أحداث عصره ، كما يؤكد أن الكاتب يكتب ليلقى النور على بعض الظروف ، وأن عليه أن يحذر الإنشاء الأدبى ، ويحذر أن يكتب كل شيء كما يسيل به قلمه عن غير بحث عن الكلمات^(١) ، وسارتر يفضل المضمون على الشكل ،

(١) راجع سارتر والوجودية ترجمة سهيل إدريس ، وتقديم عبد الله عبد الدائم .

وهو لذلك يحل «الجمالية والفن» المحل الثاني^(١) ، والتزام سارتر يقوم على أن يكون للآديب رأى فى الأحداث السياسية والاجتماعية د وأن يصرح بهذا الرأى ، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية^(٢) . ويدعو إلى الالتزام فى الأدب أيضاً الدكتور محمد مندور .

ومن شعراء الواقعية فى العالم العربى ، محمد مهدي الجواهري ، والبياتى ، وبدر شاكر السياب ، وبدوى الجبل ، ورثيف خورى ، وكيلانى سند . وتتردد الواقعية فى شعر كبار الشعراء من أمثال : الزهاوى ، وأبى شادى ، وعمر أبى ريشة ، وأحمد محرم ، وطبقات أخرى من الشعراء . والواقعية تنكر نظرية الفن للفن ، وتدعو إلى أن يكون الفن للحياة .

- ٥ -

وقد مزج دعاة النقد الحديث بحوث النقد ببحوث علم النفس ، وأصبح لاستخدام علم النفس - فى فهم النص الأدبى ، وفى الدراسات الشعرية ، وتراجم الشعراء والأدباء - أنصار متحمسون فى أوروبا وفى الشرق العربى ، وظهرت كتب نقدية عربية كثيرة تحمل هذا الطابع ، ومن بينها : «من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده» لخلف الله ، والتفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل ، والدراسات النقدية اليوم التى تنشر فى الصحف والمجلات مملوءة ببحوث علم النفس^(٣) .

والعنصر النفسى بارز فى العمل الأدبى . وعن طريق علم النفس تعرف أيضاً دلالة العمل الأدبى على نفسية صاحبه ، وقد ابتكر فرويد (١٩٣٩م) بحوثه فى التحليل النفسى العلمى التى أثرت فى سير الدراسات النفسية والنقدية معاً ، وقد بين فى بعض بحوثه الآليات التى تساهم فى عملية الإبداع الفنى .

(١) ص ١٥٣ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٥٧ المرجع نفسه ، هذا ومن دعاة الواقعية : موياسان ، وبلزاك .

(٣) ومن سار على العناية بالتحليل النفسى فى الدراسات النقدية للشعر العقاد فى دراسة لشخصية ابن الرومى ، وشخصية أبى نواس . ومحمد كامل حسين فى دراسة لشخصية المتنبى ، والنوبى فى دراسة لشخصية بشار .

ويرى الكثير من النقاد أن إقحام الدراسات النفسية على الأدب ونقده سوف يؤدي إلى نسيان وظيفة النقد ، وفيه يُعد عن روح الأدب وحقيقته ، وقد صرح فرويد بأننا لانستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى . وعمن دعا إلى محاربة الاتجاه النفسى فى النقد مندور وغيره من النقاد (١) .

وكذلك ربط الكثير من النقاد بين دراسات علوم الاجتماع والنقد ، ودعوا إلى استخدام نظريات علم الاجتماع فى الحكم على الأدب والأدباء ، وقد بحث علماء الاجتماع مثلاً فى أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، ويترك نفسه تتجه كما تشاء ، من غير قيد ولا شرط ؟ وهذا ما يعبرون عنه بـ «الفن للفن» أو الفن للحياة ، وقد قالوا : إن الأدب تعبير عن المجتمع (٢) .

وينادى مندور بأن الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية نفسها بدلاً من محاولة إدخال علوم أخرى مقحمة على الأدب ونقده (٣) .

(١) راجع كتاب التفسير النفسى للأدب لعز الدين إسماعيل .

(٢) ٣٢ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٣) راجع فى هذا :

دراسات فى النقد الأدبى ، ومذاهب الأدب وما للمؤلف

الشعر المعاصر ، والنقد الأدبى للسحرتى

النقد الجبالى زائره فى النقد العربى لغريب روى

من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده محمد خلف الله

فى الميزان الجديد ، فى الأدب والنقد لمندور

المدخل فى النقد لغنيمى هلال

الرؤية الإبداعية فى شعر الهمشوى د . عبد العزيز شرف

التفسير النفسى للأدب ، والأدب وفنونه ، والأسس الجبالية فى النقد لعز الدين إسماعيل

الفصل الثالث

المناهج النقدية (الجديدة)

فى النقد العربى الحديث

- ١ -

نقدنا العربى القديم قائم على دراسة النصوص الأدبية والحكم عليها من حيث الجودة وعدمها ، والتميز بين الأساليب المختلفة ، ووضعها فى درجاتها من الحسن والقبح ، وهو نقد تفسىرى فى أغلب الأمر أكثر منه نقداً موضوعياً . ويخضع للمنهج التأثرى فحسب ، فذوق الناقد هو وحده الحكم فى مختلف القضايا الأدبية .

وقد رجع النقاد العرب القدماء من طبقة الأصلاء إلى هذا الذوق فى الحكم على النصوص وعلى الأدباء ، فرجع كل شىء إلى ذوق الناقد الخبير البصير بأساليب الكلام، وفى ذلك يقول ابن سلام الجمحى (٢٣١هـ) فى كتابه (طبقات الشعراء) : للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات^(١)، ويقول أيضاً : قال^(٢) قائل لخلف الأهر (١٨١هـ) : إذا سمعت أنا بالشعر واستحسنته ، فما أبلى ما قلت أنت وأصحابك ، فقال له خلف : إذا أخذت أنت درهماً واستحسنته ، فقال لك الصراف : إنه ردىء ، هل ينفعك استحسانك له ؟ .

واعتمد بهذا الذوق كل النقاد العرب : كالأمدى (٣٧١هـ) والقاضى الجرجانى (٣٩٢هـ) ، وابن رشيق (٤٥٦هـ) ، وأبى هلال العسكرى (٣٩٥هـ) ، وعبد القاهر الجرجانى (٤٧١هـ) ، وابن الأثير (٦٣٧هـ) وسواهم .

فالأمدى فى كتابه (الموازنة) يقرر أن مرجع الأمر فى الأدب إلى الذوق ، وهذا الذوق

(١) ص ٥ - طبقات الشعراء - ابن سلام - المطبعة المحمودية - القاهرة .

(٢) المرجع السابق وقد مر بنا .

يتكون بالدربة ، ودائم التجربة ، وطول الملاسة ، وبهذا يفضل أهل الحداثة بكل علم وصناعة من سواهم ، ممن نقصت قريحته وقلت دربته ، ويحكى عن إسحاق الموصلى (٢٤٠هـ) أن المعتصم الخليفة العباسى (٢١٨ - ٢٢٧هـ) قال له : أخبرنى عن معرفة النغم وبينها لى ، فقال إسحاق له : إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤديها الصفة ، ويذكر الأمدى^(١) أن الناقد لا يستطيع أن يأتيك فى النقد بعلة قاطعة ، ولا حجة باهرة .

والتأثرية هى مذهب جماعة النقاد المعاصرين فى فرنسا ، وهو مذهب ليمتر الذى كان يقول : إننا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، وكذلك لانسون الذى يقرر أننا نكون أكثر تمشيأً مع الروح العلمى بإقرارنا بوجود التأثرية فى دراستنا ، وأنها هى المنهج الوحيد ، الذى يمكننا من الإحساس بقوة النص وجماله^(٢) . وكان كذلك سانت بيغ من قبلها يقول : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكى ، ويقول كذلك : النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً ، وسيبقى فناً رفيعاً فى يدى من يستخدمه^(٣) . ولا ننسى أن مدرسة الرومانسيين فى أوروبا كانت تتجه هذا الاتجاه التأثرى فى النقد ، ناثرة على القواعد الكلاسيكية ، ولو وازناً بين آرائها النقدية ومذهب ناقد عربى قديم مثل عبد القاهر الجرجانى لرأيانها تمنح فى كل ما تذهب إليه نحو نقد عبد القاهر فى شىء من التفصيل .

فن دراسة النصوص الأدبية وتمييز الجيد من الردىء منها هو منهج نقدنا العربى القديم ، ممثلاً فى أروع أصوله ، وفى أجل مصادره التراثية ، من مثل : الموازنة ، والوساطة ، والصناعتين ، والعمدة ، وأسرار البلاغة ، ودلائل الإعجاز ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجى (٤٦٦هـ) والمثل السائر لابن الاثير ، وغيرها .

-٢-

وفى العصر الحاضر ، وبعد اتصال أدبنا العربى الحديث بالأدب الغربى وبمذاهب النقد المعاصر فى الغرب ، حصل تطور كبير فى نقدنا العربى الحديث .

(١) ص ١٧٦ الموازنة للأمدى - طبع صحيح - القاهرة .

(٢) ص ١٣١ فى الميزان الجديد - محمد مندور .

(٣) ج ٣ : ص ٢٦ قصة الأدب المعاصر - خفاجى .

فخضع نقدنا لما يخضع له النقد الغربى الحديث من مذاهب وتفسيرات علمية موضوعية مختلفة للنقد ، فهناك التفسير النفسى للنقد والأدب ، والتفسير الجمالى ، والفلسفة المثالية ، والفلسفة الواقعية ، وغيرهما من المذاهب الفلسفية ، التى وجهت النقد الغربى وجهة جديدة ، وصار النقد تابعاً لها ، وصارت هى الرائدة الموجهة لخطواته ، وتبعه فى ذلك نقدنا العربى الحديث ، فسار فى نفس الطريق ، وخطا نفس الخطوات .

(أ) فالتطور مذهب فلسفى عند داروين ، طبقه سبنسر على الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وأخذ بروتينير يطبقه على الأدب ، فكتب عن تطور النقد وتطور الشعر الغنائى وتطور المسرح الفرنسى ، ورأى أن الوعظ الدينى فى القرن السابع عشر فى أوروبا قد تحول إلى شعر غنائى رقيق هو الشعر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر .

(ب) ومدرسة التحليل النفسى عند فرويد^(١) ، والتى تطورت إلى علم النفس التجريبى عند بكترف الروسى (١٩٢٧م) نجد صداها فى النقد قوياً ومؤثراً وعميقاً ، حتى غدت الفرويدية من أقوى العوامل فى التوجيه الفكرى والأدبى اليوم فى أوروبا ، وشارل مورون فى فرنسا اليوم هو خير ممثل لها ، فهو أكبر ممثل للنقد القائم على التحليل النفسى الفرويدى ، وقد كتب عن راسين ، ومالارميه ، ويبدأ جاستون باشلارد من تحليل الأمس بدلا من تحليل النص الأدبى ، وكتاب ريتشاردز «مبادئ النقد الأدبى» يسير فى هذا المجال .

ودخل المذهب الفرويدى فى التحليل النفسى فى نقدنا العربى الحديث ، فكتب عز الدين إسماعيل كتابه «التفسير النفسى للأدب» ، وكتب خلف الله كتابه (من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب) ، وعلى ضوء المذهب النفسى فى النقد كتب محمد كامل حسين دراسته عن المتنئى ، وكتب العقاد دراساته عن أبى نواس وإبن الرومى ودراساته للعبقریات الإسلامية ، وقد أنكر طه حسين على العقاد إخضاعه أبى نواس للتحليل النفسى^(٢) ، ثم كتب النويوى دراسته عن يشار وإبن الرومى ، كما كتب حلیم مترى

(١) ظهر علم النفس منذ أنشأ وليم فونت الألمانى عام ١٨٧٩ مختبراً لعلم النفس فى جامعة لايبزج .

(٢) جريدة الجمهورى عدد ٥ / ٣ / ١٩٥٤ .

(١٩٧٠) دراسته النقدية عن ناجي (- ٢٥ من مارس ١٩٥٣) وشعره ، وقد نشرها في مجلة البعثة الكويتية الشهرية التي كانت تصور في القاهرة ، وذلك في أحد أعداد عام ١٩٥٤ .

على أن المذهب السيرالي الذي يعد ريمبو من خير أعلامه قد تأثر ببيكولوجية فرويد كما تأثر بفلسفة هيغل ، وهذا المذهب الأدبي يرى أن الأدب حديث من اللاشعور ، فهو دقات اللاوعي والتأثيرات الماضية ، وإملاء للفكر دون رقابة العقل ، بعيداً عن كل اهتمام فني أو خلقي ، والسيرالية تنفر من موضوعات الفكر الجارية وتحترق الأساليب السائدة في أشكالها وصورها ومجازاتها وكتابتها ، وتسخر من العقل ومنطقه ، وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤيا ، وقد نفى العقاد أن تكون السيرالية فناً^(١) ، ويمثلها في شعرنا المعاصر عمود حسن إسماعيل ، وقد خطت الدادية في اتجاه الوعي الباطن والفن السيرالي ، حتى قال سويو : (ضغ الألفاظ في قبعة ثم أخرج منها ما يعن لك ، فهذا يصنع الشعر الدادي) ، يقصد أنه يخرج بعيداً عن رقابة العقل ، وكان بودلير الشاعر الفرنسي (-١٨٦٧) يقول : « إن الأشياء تفكر من خلال كما أفكر من خلالها » .

(ج) ثم جاءت الفلسفة الجمالية فدخلت إلى النقد من أوسع أبوابه ، وصلة فلسفة الجمال أو علم الجمال بالفن والأدب بمثابة صلة المنطق بالنظريات العلمية ، والتداخل بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن واضح ، ومن ثم امتدت الفلسفة الجمالية إلى الفنون الأدبية - وكما ذكرنا من قبل - لم تعد القيمة الفنية في الشعر أو القصة تقاس بمقياس خارجي ، أو بمدى تحقيق غاية أخلاقية أو هدف يخرج من نطاق الفن ، بل صار الحكم على الأثر الأدبي في النقد الحديث منصباً على العمل الأدبي من ذاته ، من حيث اكتماله الفني ، وملاءمة التعبير للوسائل المستخدمة فيه ، حتى ليقول أحد نقاد شكسبير : « إن المقياس الوحيد الذي يمكن أن يسأل عنه الفنان هو أن يعبر العمل الفني عن ذاته ، أي أن يكون متسقاً من داخله ، وقيمة شعر شكسبير إنما ترجع إلى حسن نظامه الباطني وليس إلى مطابقته لحوادث تاريخية معينة » .

(١) يوميات العقاد في جريدة الأخبار ، أحد أعداد عام ١٩٦٢ .

وقد ذكرنا منذ قليل أن علم الجمال من أهم فروع الفلسفة الحديثة ، بل هو من صميمها ، وأهم مباحثه هو الفن ، وكان فلاسفة الجمال منذ أفلاطون يدورون حول الفن الذى هو - كما يقولون - روح الإنسان ، بل سلاحه ، حتى قال أفلاطون فى أسطورة بروميثيوس : « عندما شرعت آلهة اليونان القديمة ، فى توزيع الهبات على المخلوقات ، زودت جنس الحيوان بأسلحة تحميه من الطبيعة ، أما الإنسان فقد بقى أعزل من السلاح ، حتى رقى له قلب الإله بروميثيوس صديق البشر ، فأقدم من أجله على مغامرة جريئة إذ سرق من الآلهة قيساً من النار وأهداه إلى الإنسان ، فعلمه الفنون » .

ومعنى ذلك أن النار كانت مقدمة لتطور الإنسان البدائى فى سلم الحضارة وأنها ساعدته على إيجاد الفراغ الذى استخدمه من أجل ابتكار الفنون وتطويرها والسير بها فى مدارج التطور الحضارى .

وقد أصبح كذلك فلاسفة الجمال موجهين لحركات النقد والمذاهب الأدبية فى أوروبا ، وصار علم الجمال الأدبى من أهم فروع الفلسفة الجمالية وبحوثه تدور حول تأثير العمل الأدبى من جانب ، وحول كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب من جانب آخر ، وهذا الجانب من الدراسة الجمالية المتصلة بعلم النفس من بعيد ، قد غذت الأدب بنظريتين أشرنا إليهما آنفاً وهما : نظرية الصياغة ، ونظرية النغم .

أما نظرية الصياغة فيعنى بها أن الأديب يسعى لخلق الصيغ الجميلة استجابة لحاسة فطرية فى نفسه هى حاسة الجمال ، وينادى بذلك البرناسيون أو مدرسة الصياغة ، وهى مدرسة نقدية ذات أهمية كبيرة منذ أدخل شتراوس الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع فى بحوث النقد الأدبى ، وقد قدمت هذه الحركة النقدية أعمالاً قليلة ، ولكنها ذات أثر فعال ، كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس وزميله جاكسون ، وصار من الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغية التى أرساها جاكسون ، وهى الاستمارة والمجاز . وقد تفرع من مدرسة الصياغة أو البرناسية نظرية الفن للفن الذى نادى بها فيكتور كوزون فى السوربون عام

١٨١٨ م ، ونجد صداها واضحا عند تيوفيل جوتييه ١٨٧٢ ، ثم أخيراً نجد لانسون يسيطر بنظرياته في الصورة والصياغة على النقد الأكاديمي ، وقد ترجم محمد مندور كتابه : (منهج البحث في الأدب) .

ومذهب الفن للفن ينادى بأن الشعر خلق لقيمة جمالية نتجت من اللغة ، وقصيدة (الفن) لجوتييه تُعد خير مصور لهذا المذهب ، ومنها نعرف أن جوتييه لا يفرق بين الفن والنحت ، فهو يطالب الشاعر بأن ينحت من اللغة أبياته ، كما يختار النحات من الرخام أصله ، ولا يزال يصارعه حتى يلين بين يديه ، ويخضع للصورة التي يريد أن ينحتها فيه . ومن ثم نادى فيكتور كوزون بأن التعبير هو القانون الأول في الفن ، وصار بذلك رائد النظرية التي تدعى بها مدرسة الفن للفن الفرنسية .

ومن دعاة الفلسفة الجمالية في أوربا كانت الألمانية (١٨٠٤) ، وديدور (١٨٨٤) . ومن أهم النقاد الجمالين كروتشي الإيطالي (- ١٩٥٢) وهذه الفلسفة تهدم القواعد الكلاسيكية في النقد ، وتقيم مكانها قواعد جديدة .

ونظرية النغم يقول بها دعاة الرمزية ، وأساسها أن نغمات الكلام رموز لأنواع المشاعر ، وللمذهب الرمزي - (الذي كان من أهم شعرائه في فرنسا بول فاليري ، ومالرميه (١٨١٨) ، وبول فرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) وغيرهم - تفسيرات كثيرة للعمل الأدبي . وقد نقد شكري الرمزية نقداً لاذعاً في مجلة المقتطف عام ١٩٣٨ .

(د) وظهرت الفلسفة الواقعية بجناحها المادى والوجودى ، وأخضعت النقد لنظرياتها الطويلة ، التي ليس من الضروري هنا الخوض فيها . ويمثل مقدمة الواقعيين سان سيمون (١٨٥٢) ، وأوجست كونت (١٨٥٧) ، وجون ستيوارت ميل (١٨٩٣) ، وهو صاحب نظرية الفلسفة الوضعية ، وأميل زولا صاحب نظرية المذهب الطبيعي . ويمثل الجناح الوجودى سارتر ، ونظريته في الالتزام معروفة . والواقعيون عامة ينادون بأن الفن للحياة ، وينكرون نظرية الفن للفن إنكاراً شديداً .

(هـ) وتعددت المذاهب والفلسفات في الغرب تعدداً كثيراً ، وكل مذهب منها يقيم له فلسفة نقدية خاصة به :

ومن حيث نادت مدام ستاى بأن الأدب تعبير عن المجتمع ، وسانت ينف بأنه تعبير عن الشخصية ، وكوزون بنظرية التعبير أو الصياغة أو الفن للفن ، والعاطفيون بأن الأدب تعبير عن مشاعر الأديب ، وذهب كروتشيه في النقد إلى الجانب الجمالي ، وجمع ريتشاردز نظريته النقدية بين النقد والخلق الفني ، وذهب لسنج الألمانى وكروتشيه الإيطالى إلى العبقرية ، وجاءت الطليعة فربطت بين التقدم الفكرى والإنسانى ، وطفرداة مذهب اللامعقول إلى حدود اللامعقول ، ونادى أندريه شينيه بالكلاسيكية الجديدة ، التى لخصها فى بيت له يقول فيه : فلنصنع أفكاراً جديدة فى ثوب كلاسيكى جديد^(١) .

كل هذا الخلط الغريب المضطرب من المذاهب والنظريات أدت إلى بلبلة نقدنا العربى المعاصر ، وإلى بعده عن تراثنا النقدى الرفيع .

٣٠

وقد حاولت هذه النظريات الجديدة فى النقد ، التى أقحمت على نقدنا العربى المعاصر إقحاماً شديداً ، أن تتنكر لمنهجنا القديم العربى الأصيل فى النقد من جانب ، وأن تعمل على إبعاد النقد عن الذاتية وعن منهجه التأثيرى الأصيل إلى جعله موضوعياً يقوم على قواعد ثابتة من العلم والموضوعية من جانب آخر ، وإذا كانت بعض هذه النظريات قد هدمت القواعد الكلاسيكية فى النقد ، وهى النظريات الموروثة عن أرسطو والنقد الإغريقى القديم ، فإنها أحلت محل هذه القواعد التى نادت بإبطالها قواعد جديدة وفق ما تذهب إليه من فلسفات وآراء خاصة بها .

وموضوعية النقد وجدناها قديماً عند أرسطو ، وكانت لنظرياتها السيادة فى العصر الكلاسيكى ، ثم جاءت الرومانسية وما تلاها من نظريات نقدية فحاولت الخروج على القواعد الكلاسيكية فى النقد ، وهدمت آراء أرسطو هدماً شديداً .

(١) راجع : مبادئ النقد الأدبى لريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى ، وكتاب النقد الأدبى ومدارسه لأدموند وولسون ، ترجمة إحسان عباس ، وكتاب « دفاع عن الأدب ترجمة مندور ، وكتاب منهج البحث فى الأدب للانسون ، ترجمة مندور ، وكتاب الشعر والتأمل لهاملتون ، والأسس الجمالية فى النقد لمر الدين إسحاقيل ، والنقد الجمالى وأثره فى النقد العربى لغريب روز ، وما هو الأدب لسارتر ، ترجمة محمد غنيمى هلال .

ثم وجدنا موضوعية النقد عند دعاة التطور ، مثل برونتير ، وقد لاقى مذهبه النقدي في التطور نقداً لاذعاً .

ووجدناها عند مذاهب : التفسير النفسى ، والتفسير الجلى للأدب ، ودعاة المثالية والواقعية وغيرهما .

وينادى فريق من نقادنا بالتأييد الكامل لهذه المذاهب ، ووجوب صبغ نقدنا العربى المعاصر بصبغتها ، ومنهم : محمد غنيمى هلال صاحب كتاب المدخل إلى النقد الأدبى^(١) ومحمد خلف الله^(٢) .

وينادى فريق آخرون من أدبائنا بالرفض الكامل لهذه المذاهب ، ومنهم العقاد ، ومندور ، ووديع فلسطين ، وطه حسين ، وذهبت إلى ذلك أيضاً فى كتابى : دراسات فى النقد الأدبى ، والنقد العربى الحديث ومذاهبه .

وفريق آخرون يقفون فى الموقف الوسط ، ومنهم السحرتى صاحب كتاب (شعرنا المعاصر على ضوء النقد الحديث) ، وكتاب (النقد الأدبى من خلال تجارى) ، وكذلك النهوى^(٣) .

وقد نادى أدباؤنا المعاصرون بنظريات غامضة ومبهمة أو خاطئة ، وأغلب الظن أنهم كانوا يذهبون فى ذلك مذهب النقاد الغربيين مع عجز واضح عن إدراك غاية التجديد ، وإتباع كامل وتقليد كثير لخطا نقاد فرنسا وإنجلترا .

فدعا توفيق الحكيم إلى التعادلية ، ودعا كذلك إلى مذهب الفن للفن ، ودعا أحمد أمين إلى مذهب الفن للحياة ، وسلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، ومحمد حسين هيكل وأمين الخولى إلى الأدب القومى .

وأكرر مندور موضوعية النقد إنكاراً شديداً ، وقال : إن حركات موضوعية النقد فى

(١) راجع مقالة له فى مجلة الثقافة المصرية حول ذلك الموضوع عدد ١٨ / ١١ / ١٩٦٣ .

(٢) راجع مقالة له فى ذلك فى مجلة الثقافة للمصرية - أكتوبر ١٩٦٣ .

(٣) مجلة الثقافة المصرية - أكتوبر ١٩٦٣ . وأيضاً عدد ٢١ ، ١٢ / ١٩٦٣ .

القديم والحديث قد فشلت فشلاً ذريعاً ، ومنها حركة قدامة بن جعفر في نقدنا العربي القديم . وهو صاحب كتاب (نقد الشعر) المشهور ، وتوفي عام ٣٣٧هـ .

على أن المذاهب العربية في النقد أغلبها فكرية عامة ، ونظرياتها عامة لا خاصة ، وقد حكمت التجارب نفسها بفشل تلك المحاولات لجعل النقد علماً موضوعياً ، وللاستفادة من العلوم الإنسانية ونظرياتها في أصول النقد ، ويقول مندور : إن الأولى قصر النقد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، والاعتماد في ذلك على الذوق الأدبي الذي هو ليس شيئاً عاماً بهما ، بل هو ملكة أساسها الطبع ، والدربة والمران ، ويقول القاضي الجرجاني (٣٩٢ هـ) : إن الذوق هو مرد الحكم في الأدب ، وإنه يُكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة^(١) ، وكذلك ذهب ابن طباطبا في (عيار الشعر)^(٢) ، والمرزوقي في شرحه على الحماسة^(٣) .

وليس هناك أية جدوى من محاولة إدخال الفلسفة ونظرياتها العامة على الأدب .

وقد حاول « تين » أن يخضع الأدب لقوانين يفسره بها من الزمان والمكان والجنس ، وفشلت نظريته فشلاً تاماً .

وليس هناك معنى لهذه النظريات إلا الانصراف عن الأدب وتذوقه إلى نظريات مبهمة لا تمت إليه بصلة ، مما يبعدنا عن الموضوع الأدبي والأصالة النقدية إبعاداً شديداً . وقد أشاع فرويد ومدرسته نظريات كثيرة خاطئة ، والخطر في أن يستحيل النقد تحليلاً نفسياً ، وأن يختنق الأدب والنقد في هذا الجو ، فمن الواضح أن العمل الجيد والعمل الرديء سواء من ناحية الدلالة النفسية كلاهما يصلح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة ، ومع ذلك فإن فرويد يبين في بعض دراساته أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفني من خلال التحليل النفسي .

وكذلك الأمر في فلسفة الجمال وعلومه ، فإن نظرياته عامة إلى أقصى حد يصل إليه

(١) ص ٣١٠ الوساطة بين المتنبي وخصومه - طبع صحيح .

(٢) ص ١٤ .

(٣) ج ١ : ص ١٥ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي .

العموم ، وهو بهذا ينافي طبيعة الفن ، والدراس الجمالي يبتعد تماماً عن الموضوع الأدبي الذي يبحث فيه ، فيغرق في لجج من التفكير والآراء الفلسفية والحلقية والنفسية تجعله في منأى عن الأدب والذوق الأدبي ، بل تنتزع منه الحماسة الجمالية نفسها . ويرى ريتشاردز في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) ترجمة مصطفى بدوى : أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة ، من مثل : الانفعال الجمالي ، والحالة الجمالية ، مع أن هذه المصطلحات لا تخرج عن كونها أوهاماً . وفي كتاب « الشعر والتأمل تأليف هاملتون وترجمه محمد مصطفى بدوى » نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز في كتابه (مبادئ النقد الأدبي) .

وقد فطن الجاحظ (٢٥٥ هـ) والبحترى (٢٨٤ هـ) والصاحب بن عباد إلى أن النقد شيء مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكُتّاب (١) .

وخلاصة ذلك كله هو وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم (٢)

■ ■ ■

وقد تعددت المذاهب الأدبية في أوروبا تعدداً كبيراً من كلاسيكية ورومانتيكية ، وصيرالية وبرناسية ، ورمزية ، وواقعية ، ووجودية ، وسواها ، حتى لقد كتب الناقد الفرنسي أميل دى شاتيل (١٩٠٤) في الموازنة بين الكلاسيكية والرومانتيكية كتابه الضخم (رومانتيكية الكلاسيكيين كما كتب النقاد بعده عن (كلاسيكية الرومانتيكيين) .

وهذه المذاهب كلها حاول المثقفون بالثقافة الأدبية الغربية تطبيقها على أدبنا العربي الحديث ، بل حتى على أدبنا العربي القديم ، فكتبوا مثلاً عن (رومانتيكية الأعشى) ، وما كان الأعشى بالشاعر الرومانتيكي بأية حال من الأحوال .

(١) ص ٤ و ٥ من رساله الكشف عن مساوي شعر المتنبي للصاحب بن عباد الوزير (المتوفى عام ٣٨٥ هـ) . .

(٢) ص ١٣٧ في میزان الجديد لمنصور .

والتطبيق الحرفي لهذه المذاهب الغربية على أدبنا العربي غير مسلم به . كما يرى ذلك وديع فلسطين في كتابه (قضايا الفكر في الأدب المعاصر) .

ويرفض العقاد هذه المذاهب جملة وتفصيلاً ، وكذلك الزيات وطه حسين .

ويرى أحمد زكي أبو شادي (١٩٥٥م) تعاون هذه المذاهب في خدمة الذوق الأدبي ، والثقافة الأدبية والنقدية ، وكذلك يذهب الناقد مصطفى السحرى أيضاً .

وإذا كان الغربيون فسروا الأدب تفسيرات مختلفة ، فذهب فرويد إلى أن الحافز الجنسي هو المحرك للإنتاج الأدبي ولكل إنتاج آخر ، وذهب إدلر إلى أن تأكيد الذات والتزوع إلى التفوق هو الحافز الأكبر للإنسان على القيام بعمل من الأعمال ، وذهب يونج إلى أن خيال الجماعة الإنسانية هو أكبر الصور والحوافز في أي أثر أدبي ، وذهب ستيجا (١٩٠٢) إلى مذهب اللاشعور الجماعي ، فماذا يمكن أن يفيد منه أدبنا المعاصر ، ونقدنا الحديث ، من شيء ؟

- ٥ -

وأغلب شعرائنا ونقادنا وأدبائنا وكتابنا على أية حال قد تأثروا بمذاهب الغرب تأثراً كبيراً ، ظهر أثره في هذه البلبلية الأدبية والنقدية التي نعيشها اليوم ، والتي جعلت أدبنا المعاصر صوراً مشوهة لا صلة لها بترائنا وثقافتنا وأدبنا ومجتمعنا ونفوسنا بحال من الأحوال .

وكان العقاد والمازني يرجعان في النقد إلى هازليت وماكولي وأرنولد وشاستري ، فأغلب آراء العقاد مأخوذة من هازليت ومحاضراته في الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقاد في عنفه النقدي ، ورجع العقاد في مذهبه النقدي النفس إلى ريتشاردز صاحب كتاب (مبادئ النقد الأدبي) الذي كتبه ريتشاردز عام ١٩٢٤ ، ويذهب فيه إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبي وعلم النفس ، فالتقد يثير في نظره جميع الموضوعات السيكلولوجية ، ووظيفة الناقد هي التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الموضح لطبيعة التجربة (١) .

(١) راجع نشأة النقد الأدبي الحديث لعز الدين الأمين .

وختاماً أؤكد ما يلي :

(أولاً) ابتعاد نقدنا المعاصر عن طبيعة النقد العربى القديم من جهة ، وعن التأثيرية فى النقد إلى الموضوعية من جهة ثانية .

(ثانياً) بلبلتنا النقدية المعاصرة ، فتحن صدى كامل للغرب فى هذا المجال ، وليس عندنا مذهب نقدى عربى معاصر حتى الآن .

(ثالثاً) من الأفضل أن ننادى بيا نادى به لانسون ومندور وقبلهما نقادنا العرب القدماء الأصلاء من تأثيرية النقد من ناحية ، ومن الانتقال بالنقد إلى جانبه الذاتى الأصل ، وهو فن دراسة الأساليب والتمييز بينها والحكم عليها من ناحية أخرى .

(رابعاً) جميع المذاهب النقدية فى الغرب لا تصلح أساساً - كلها أو بعضها أو مذهب منها - للمذهب نقدى عربى جديد .

(خامساً) وجوب الاستفادة من مختلف الآراء والمذاهب النقدية فى أدبنا العربى القديم ، من مثل آراء علماء الإعجاز وعلماء البلاغة ، وعلماء النقد ، وعلماء الموازنات الأدبية .

(سادساً) التأكيد على الصياغة والاهتمام بها فى كل تطبيق نقدى ، لأن الصياغة هى الأساس الأهم لكل عمل أدبى .

(سابعاً) يجب التأكيد على ضرورة الاستقلال الكامل فى أعمالنا النقدية عن كل مذاهب النقاد الغربيين من جهة ، وعلى محاولة الاهتداء من جهة أخرى إلى مذهب نقدى متكامل يصلح أساساً لبلورة ثقافتنا النقدية فى أصول سليمة واضحة .

الفصل الرابع الأسس الحديثة في نقد الشعر

الإلهام والصنعة قديماً وحديثاً :

١ - وقف الفكر الإنساني القديم أمام الفنون عامة والشعر خاصة معجباً مشدوها ، يتساءل : كيف جاء هذا الجمال ، وما مصدره . . وقد حاولوا - نظراً للروعة الفنية في الشعر - رده إلى مصدر يمكن أن يبيح منه هذا الجمال وتلك العظمة التعبيرية المؤثرة .

٢ - وقد كان من أقدم الذين تناولوا هذه القضية أفلاطون الفيلسوف اليوناني القديم ، فقد تناول ذلك في محاورته (أيون) التي ترجمها إلى العربية الدكتور محمد صقر خفاجة ، والدكتورة سهير القلماوى ، وقد ورد فيها مصدر الشعر إلى الإلهام الإلهي .

يرى أفلاطون أن الشعر نوع من النشوة الفنية يغيب فيها الشاعر عن شعوره ، فهو إلهام ، ومصدره إلهي محض ، فالشاعر عنده لا يمكن أن يبتكر قبل أن يُلهم لأن الشاعر، ومثله في رأيه الناقد ، لا يصدر عن العقل بل عن الإلهام الإلهي ، فهو يفقد في هذا الإلهام إحساسه وعقله ، وإلا لأصبح غير قادر على نظم الشعر . . إذ الشعراء عنده لا ينظمون عن فن ، بل عن موهبة إلهية ، فهم يستمدونه من الآلهة وربات الشعر، ومن ثم صاغ الخيال الإغريقي القديم للشعر إلهاً هو « أبولو » وإله الشعر هو الذي يفقد الشعراء شعورهم ليتخذهم وسطاء يتكلمون بوحى منه كالأنبياء والملهمين، والإله هو الذى يحددنا بالسنة الشعراء .

يقول أفلاطون على لسان أستاذه سقراط : « حين يظفر ذلك الإلهام بروح ساذجة طاهرة فإنه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد بأناشيد أو بأية أشعار أخرى ماثرة الأجداد ، فترى الأجيال . أما ذلك الذى حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجرو على الاقتراب من أبواب الشعر ، وإهما أن الصنعة تكفى لخلق الشعر » فإنه لن يكون سوى

شاعر ناقص ، لأن شعر المرء البارد العاطفة يظل دائماً لا إشراق فيه إذا قورن بشعر الملهم^(١) .

والشاعر عنده^(١) هو نور وكائن مقدس يخلق في السماء ، ولا يبدع شيئاً حتى يتلقى الوحي ويغيب عن حواسه ولا يعود تحت سيطرة العقل .

ولأن مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي عند أفلاطون كان موضوع الشعر عنده هو الآلهة أولاً ، ثم الأبطال ، لأن في بطولاتهم سر الآلهة ، ومن الآلهة استمدوا هذه البطولات ، ثم الناس عامة ، ووظيفة الشعر عند أفلاطون في ترانيله الدينية هي مدح حكمة الآلهة وعظمتها وقديسيتها ، وفي الملاحم هي الإشارة بشجاعة الأبطال وأعمالهم الخارقة ، وشجاعتهم الفائقة ، وفي مدح الناس الإشادة بعدلتهم ، لأن العدالة أساس الفضيلة ، وهي مستمدة من الله . . ويفضل أفلاطون الأناشيد الدينية أو التي تمجد الفضائل والخير .

ويسبب هذا الإلهام استمد الشعر ينابيعه الكبرى من الأساطير ، وخلق الشعراء أنفسهم أيضاً الأساطير ، وكان الشعر في القديم لغة الكهان ، وكان الشعراء هم المعلمين الأول للإنسانية . . وظل الشعر مرتبطاً عند الكثير من فلاسفة اليونان وأنصارهم بالإلهام الإلهي ، وبأبولو إله الشعر والفنون .

لقد اتخذ الشعراء - بتأثير هذه النزعة من قديم العصور حتى اليوم - من الأساطير كما أشرنا مادة للشعر ، فانخذت الملاحم أو الشعر القصصى أو القصة الشعرية مادتها من عجائب الأفعال ومن الحوادث الخارقة للعادة ، ومن أنباء المعارك والبطولات والأبطال ، مما تمثله الإلياذة والأودسا هوميروس ، والإنيادة لفرجيل ، والكوميديا الإلهية لدانتى ، والفردوس المفقود للمتون ، وسواها . وفي الشعر العربي الحديث صور كثيرة لهذه الملاحم ، وخاصة في شعر على محمود طه صاحب ملحمة أرواح وأشباح ، وغيرها . وكذلك اتخذت المسرحية من الأساطير مادة لها ، كما نرى في مسرحية أوديب الملك

(١) محاورة أيون .

لسوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق م) ومسرحية أوديب لتوفيق الحكيم ، وكذلك مسرحية فاوست لجوته ، وغيرها من المسرحيات الكبرى في آداب الشرق والغرب .

وقد جسم الشعراء العرب في العصر الجاهلي هذا الإلهام الإلهي للشاعر تجسماً واضحاً فيما أسموه شيطان الشاعر ، وبدلاً من آلهة الفنون عند اليونان تجسد شياطين الشعراء عند الجاهليين ، وبدلاً من أبولو إله الشعر ، نجد شيطان الشعر ، وبدلاً من جبل برناس عند اليونانيين - وهو مقر أبولو وآلهة الفنون والشعر - نجد وادي عبقر موطن الجن عند العرب الذين يجعلون كل الأعمال العظيمة الفاتحة منبعثة منه وتأثيره وإلهامه ، وإذا ما وصفوا عظيماً قالوا : إنه عبقرى ، وعندما يتحدثون عن صنعة فائقة مذهلة يقولون : صنعة عبقرية . ويقول الشاعر القديم في رجز له :

إني وإن كنتُ صغيرَ السنِّ

وكان في العين بُنُو عني

فلإن شيطانى أمير الجن

يذهب بى في الشعر كل فن

ولما جاء الإسلام حارب هذه الأوهام والأساطير ^(١) وألغاهها ، وأمر المسلم بأن يستمد من الله وحده كل عون له في جميع أموره « ولكن خرافة (شيطان الشاعر) بقيت ماثلة عند النقاد العرب وإن كانوا قد أبدلوا الشيطان بالملك ، فقال الثعالبي (٤٢٩ هـ) في حسان بن ثابت الشاعر الإسلامي الكبير : كان حسان يقول الشعر في الجاهلية فيجيد جداً ، وَيُغَيَّرُ في نواصي الفحول ، ويدعى أن له شيطاناً يقول الشعر على لسانه ^(٢) كعادة الشعراء ، فلما أدرك الإسلام وتبدل الشيطان ملكاً تراجع شعره ، وكاد يرك في قوله ، ليعلم أن الشيطان أصلح للشعر ، وأليق به ، وأذهب في طريقه ، من

(١) ومن الأساطير : قصة الغول التي وصفها تاليط شراً (٥٣٠ م) في شعره (١ : ١٦٢ تاريخ آداب اللغة العربية لزيدان) ، وقصة طوق الحمامة في شعر أمية بن أبى الصلت وغير ذلك .

(٢) قال حسان بن ثابت :

ولى صاحب من بنى الشيبان
فطوراً أقول وطوراً هُمَ

الملك»^(١). ويتأثير هذه النزعة كذلك ذهب الشاعر «هوارس» شاعر الرومان (المتوفي عام ٨ ق م) في قصيدته «فن الشعر» إلى أن الشاعر صديق الأكمة .

وكان أفلاطون يذهب إلى أنه لا قيمة للشعر إلا إذا كان صادراً عن عاطفة مشبوبة ، وإلهام يعترى الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، فلا تكفى الصنعة وحدها لخلق الشعر .

وكان أفلاطون أكبر ممثل لنظرية الإلهام في الشعر ، وقد ردد الكثيرون من النقاد الرومان رأيه ، ومنهم هوراس وشيشرون ، وكذلك اعتنق مذهب أدباء وشعراء عصر النهضة في أوروبا ممن ذهبوا إلى أن الشاعر هو صاحب رسالة إلهية ، ونفس سماوية ، وعبقورية يشرق عليها الإلهام الإلهي بنوره ، بل هو ملك نزل إلى الأرض ، وكان الرومانتيكيون من شعراء وكتاب ونقاد خيرة ممثلين لنزعة أفلاطون في الإلهام الإلهي عند الشاعر . فقد أحبوا فلسفة أفلاطون ، ونادوا بأن الشعر يجب أن يستمد من الإلهام واللاشعور ، ومن ذات الشاعر وعواطفه ومشاعره ، حتى قال كارليل الكاتب الإنجليزي المشهور (١٧٩٥ - ١٨٨١ م) : إن الشعر هو الموسيقى الأزلية التي يسمعها الشاعر من وراء الوجود ، وقد فسرت الشعر بالإلهام في مواضع كثيرة من مؤلفاتي^(٢).

والنزعة الأفلاطونية التي تمجد العبقرية الملهة وتجعلها مصدر الشعر والموحى به لا تزال هي سر نزعة الكثيرين من الأدباء والنقاد في أوروبا الذين يفسرون سر الجمال في الفنون ، وفي الشعر خاصة ، على أنه أثر للموهبة أو العبقرية التي يعجز الفكر عن تحليلها لأنها هبة من السماء ، وآخر من مذهب إلى تمجيد العبقرية هو كروتشيه الناقد الإيطالي (١٩٥٢) ، وهم في غالب الأمر جد متأثرين بالنزعة الرومانتيكية الابتداعية التي نشأت معها الأفكار الجديدة في النقد بكل أشكاله في القرن التاسع عشر ، والتي تنظر إلى الأدب على أنه من إنتاج الإنسان وعبقريته ، وأن مهمة النقد هي تفسير ذلك الأدب تفسيراً علمياً باعتباره تجربة حية للفرد في بيئته الخاصة .

(١) ص ٨٠ خاص الخاص للشمالي ١٩٠٨ ط .

(٢) انظر : ص ١٩٠ صور من الفكر العربي وتاريخ الإسلام ، والحياة الأدبية في العصر الجاهل ، وابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان ، وديوان أحلام الشباب ، والبناء الفني في القصيدة العربية . وكلها للمؤلف .

وقد وقف شعراء المهجر مع هذه النزعة الأفلاطونية أو الرومانتيكية على حد سواء ، فهذا إلياس فرحات الشاعر المهجري الكبير يقول : إنه أخذ شعره من الطبيعة والكون والحياة ، وهو كتفسير جديد للإلهام الإلهي يذهب إليه فرحات ، وذلك في قصيدته «منابع الشعر» التي يقول فيها :

يقولون عمن أخذت القريض وعمن تعلمت نظم الدرر
فقلت : أخذت القريض صبيهاً عن الطير وهى تغنى للسحر
وعن خطرات عليل النسيم يمرر فيشفى عليل البشر

إلى آخر ما قال في هذه القصيدة الجميلة (١). وقد جعل أبو ماضي الشاعر في السماء، وصورة فوزى المعلوف على بساط الريح ، إلى غير ذلك من خيالات الشعراء .

٣ - وهناك مذهب آخر يفسر لنا مصدر الشعر تفسيراً مناقضاً لمذهب أفلاطون وهو مذهب أرسطو الفيلسوف الإغريقي القديم ، وتلميذ أفلاطون ، فقد ذهب هذا الفيلسوف الكبير إلى أن الشعر صنعة وتعلم وليس إلهاماً روحياً، فلم يعتد بالجانب الروحي ، وهو جانب الإلهام الغيبي في نقده ، وأخذ يحلل ألوان الشعر ويحدد معالمه ، ويبحث في القوانين الفنية والنقدية فيه وأثرها ، فشرح نظرية أفلاطون التي تقول : « إن الشعر محاكاة » ، شرحاً جديداً (٢)، ورأى أن المحاكاة تقليد ، وكلمة التقليد في الشعر عند أرسطو هى الصنعة والجهد والمهارة الفنية (٣) ، وقسم الشعر إلى : قصصى ومسرحى وغنائى ، وتحدث عن قوانين النوعين الأولين ، وأهمل النوع الثالث ، وهو الشعر الغنائى ، لأسباب مختلفة يذكرها النقاد (٤).

وكل من هذين الفيلسوفين يمثل لاتجاه عام في نقد الشعر ، ظل سائداً طوال العصور ، فأفلاطون يمثل المذهب الإلهام والطبع والموهبة في شعر الشاعر ، وأرسطو يمثل المذهب الصنعة والتعلم والاكْتِسَاب .

(١) ص ٢٢٣ فصول من الثقافة المعاصرة - خفاجى .

(٢) ص ٦٤ - ١٢٦ قواعد النقد الأدبى - كرومى - ترجمة محمد عوض محمد ، وص ٤٤ - ٥٤ من الأدب والنقد لمتنور ،

وص ٦٤ - ٧١ للدخل لملال .

(٣) ص ٩٦ و ٩٧ المرجع نفسه .

(٤) راجع ص ٣٢ البناء الفنى للقصيدة العربية .

وقد اعتنق مذهب أرسطو كثير من أدياء الرومان وأدياء أوروبا في العصور الوسطى والعصر الحديث ، وساد هذا المذهب في العصر الكلاسيكي (القرن السابع عشر والثامن عشر) لأن فلسفة أرسطو كانت هي السائدة عند الأدياء والكتاب والشعراء الكلاسيكيين ، وهي فلسفة تنكر الإلهام في الشعر ، وتذهب إلى الصنعة والتقليد والمحاكاة والاحتذاء للنماذج الأدبية المشهورة .

ونشأ في أوروبا بتأثير نزعة أرسطو هذه كثير من الشعراء والنقاد الذين يقللون من أهمية الإلهام ، ومنهم :

(١) إدجار آلان بو الأمريكي (١٨٥٢ م) وهو من دعاة مذهب الفن للفن ، وقد رد إكتثار الشعراء من الحديث عن الإلهام إلى كبرياتهم وغرورهم وجهم للزهو والحيلة أمام الناس ، ورأى أنه محض أسطورة من الأساطير .

(٢) بودلير الشاعر الفرنسي وهو من دعاة « الفن للفن » أيضاً (١٨٢١ - ١٨٦٧ م) ، وقد ندد بمذهب الإلهام ، ودعا إلى فهم الشعر على أنه صنعة ، ونادى بأن على الشاعر أن يجمع بين الإحساس والذوق النقدي ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع هو له .

(٣) سيندر الإنجليزي الذي رأى أن كل شيء في الشعر إنما هو صنعة وجهد ، ودليل ذلك أن الشاعر قد يستمر في نظم قصيدته شهوياً أو أعوياً ، وأماناً مثل من الشعر العربي ، وهو زهير بن أبي سلمى مثلاً ، ويقول سيندر : إنه ليس للإلهام معنى سوى انبثاق الفكرة الأولى في ذهن الشاعر ويأتي بعد ذلك البناء والصنعة والعمل .

(٤) كروتشيه الناقد الإيطالي (١٩٥٢ م) شرح هذا الناقد الإلهام الإلهي بأنه استغراق الشاعر في فكرته التي تستولى على لبه ، وهذا الاستغراق الفكري يؤدي بالشاعر إلى نوع من الجنون ، ولذلك عدت العبقرية أخت الجنون ، والعبقرية ماهي إلا القدرة الفنية التي تعد مكتسبة من العمل والصنعة والجهد ، فالإلهام عند كروتشيه هو حب الفكرة وإلهام بها والمثابرة على طلبها .

(٥) رأي هيدجر :

كان هيدجر (١٨٨٩ - ١٩٦٠ م) زعيم الوجودية الألمانية والناقد الكبير يتجه في

نقده إلى « العمل الفني » نفسه محاولاً وصفه باعتباره « ظاهرة معاشة » وقد وقف على دراسة « الظاهرة الفنية » مبحثاً خاصاً في كتابه « متاهات » ، حيث درس « الأصل في العمل الفني » . ويرى هذا الناقد أن الفنان نفسه هو الأصل في العمل الفني ، ويضيف إلى ذلك أن الأصل في الفنان إنما هو العمل الفني أيضاً ، والعمل الفني عنده بمثابة تفتح للوجود أو انكشاف للحقيقة ، فما يسجله الشاعر إنما هو أولاً إشعاع الحقيقة عبر الوجود الذي يصوره الفنان . إنما تقاس عظمة الأعمال الفنية بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله ، وكأنها هو مرحلة عابرة يمتازها العمل في سبيله إلى التفتح أو الانكشاف ، وهذا هو السبب في أن العمل الفني العظيم إنما يبدو أمامنا بصورة الحقيقة المتكاملة المكتفية بذاتها ، وكأنها هو عالم قائم بذاته ، فلا قيام للعمل الفني إلا إذا امتدت جذوره في أعماق الطبيعة ، حتى يظهر على صورة عالم يحلقه الفنان . والشعر عنده معناه الإبداع والحلق ، وهو ينطوي على عملية إبداعية يحاول فيها الشاعر أن يجعل من الظاهر تعبيراً عن الباطن .

وقد ، حرر هيدجر التفكير الجمالي من تلك التأملات العميقة التي تدور حول الإلهام وعبقرية الفنان ، واتخذ من العمل الفني ظاهرة معاشة ، فركز كل اهتمامه في العمل الفني وحده .

مدرسة فرويد وعالم اللاشعور

وصلتها بقضية الإلهام والصنعة

١ - تعددت الدراسات النفسية منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وظهر علم التحليل النفسي على أيدي فرويد وغيره ممن بحثوا عن مركبات وعقد النفس ، وعمل الفرائز والأحلام ، وصاحب ذلك نمو علم النفس التجريبي الذي يدرس فيه الإنسان على أساس التجارب العلمية في المعامل ككائن عضوي^(١) .

ويرجع فرويد كل الأعمال والميول والفنون إلى الغريزة الجنسية ، فالفن في أصوله صدى للنزعات الجنسية ، وهذا المذهب امتداد للمذهب الطبيعي الذي كان ينادي به

(١) راجع أسس علم النفس لعبد العزيز القوصي - القاهرة ١٩٥٠ ، و ص ٧٣ - ٨٣ الأدب وقوله لعز الدين إسماعيل ، و ص ٤١ و ٤٢ و ٥٢ و ٥٦ و ٨٣ و ٨٤ في النقد الأدبي لشرقي حبيب .

أميل زولا ، والذي يُعدُّ تطوراً للمذهب الواقعي ، ويزعم أصحابه أن المسيطر على الإنسان هو حقائق حياته العضوية ، كالفرائز وحاجات البدن المختلفة .

وقد أغفل فرويد في ذلك القوى الروحية ، كما أغفل القوى الخفية الجاهية المدفونة في أعماق اللاشعور ، والغنية بصور الأحياء التي يشترك فيها الجنس البشري ويستمد منها الفنان والشاعر أحيائها الفنية ^(١) ، ورد عليه برجسون بفلسفته التي تقوم على مذهب الحس الباطني الذي هو رجوع إلى القيم الروحية ، وعناية بالجانب النفسي الخاص من الإنسان .

ويذهب فرويد إلى أن الأحلام تعبير عن الرغبات المكبوتة في عالم الشعور ، فيودعها الإنسان في أعماق نفسه (وهي ماسماها فرويد عالم اللاشعور) ، وعندما يفقد الإنسان السيطرة على عقله وحواسه ، تظهر هذه الرغبات المدفونة في عالم اللاشعور حرة طليقة في صور ورموز مختلفة .

٢- وبعد أن كشف فرويد عالم اللاشعور والتحليل النفسي العلمي ، أخذت قضية الإلهام في الشعر طابعاً علمياً جديداً ^(٢) .

فالنفس والأدب والشعر عند فرويد كالحلم ، تعبير عن أمل مكبوت في الشعر مستقر في أعماق النفس ومناطق اللاشعور ، والفنان والشاعر عنده في استغراقها الفني وفي استمداهما من اللاشعور شبيهان بالحالم تماماً .

ففي الآثار الأدبية - وبخاصة الشعر - تبدو بوضوح خصائص الأحلام ، فكل ما يتحقق في الحلم يتحقق مثله في العمل الإبداعي الفني ، وكل تجربة شعرية إنما تستمد

(١) هذا هو رأي يونج ، وهو من شرحوا مذهب اللاشعور الجاهي شرحاً ممتعاً ، وقد أكد أن مرد الأدب إلى الأساطير البدائية الموروثة من عصور الإنسانية الأولى من غير وعي أو حياء يشبه الحلم ، وكان الأدب تعبير عن الأسلاف (ص ٤٢ النقد الأدبي لشوقي ضيف) ، فقد نقل يونج البحث في اللاشعور من الفرد إلى المجتمع (ص ٥٤ المرجع نفسه).

(٢) إذا كان الرومانتيكيون يعتبرون الشرح هو العمل الأساسي للمناقد ، فينتزعون في النقد نزعة تفسيرية ، لأن النقد على مذهب فرويد تفسيرى أيضاً ، يقوم على أساس نفسي من دراسات فرويد في التحليل النفسي .
راجع في ذلك (الأدب وفنونه لمر الدين إسماعيل ص ٧٣- ٨٢) وفي النقد لشوقي ضيف ص ٥٢ .

انتطاعتها من عالم اللاشعور ، فمته يصوغ الشاعر أغانيه الذاتية ، وألحانه المعبرة عن أحماق نفسه ، وعن آماله وآلامه المدفونة في دنيا اللاشعور الفسيحة ، فتستريح مشاعره ، وتتحرك نفسه من قيودها الثقيلة .

فالإلهام الإكفى عند أفلاطون ومدرسته ، وعند الرومانتيكيين الحالين ، تطور إلى مذهب علمى يقوم على أصول من التحليل النفسى عند فرويد وتلاميذه .

فالحمل الفنى يتم عند الفنان في حالة واعية ، ويكون أكثر قرباً من أحماق نفسه وطوايا صدره ، إذا هو تم في حالة لاشعورية ، ويؤكد جوته أنه كتب أحسن قصصه في فترة نوم حاملة غريبة ، ويقول الناقد (هوسمان) : إن إنتاج الشعر عملية فيها من الانتباه أقل مما فيها من الغفلة اللاإرادية . ويقول « بيرت » : إن أحسن الشعر والقصص وأبدع الصور إنتاج النشاط اللاوعى للعقل .

وبذلك نقف أمام تحليل وتفسير علمى جديد لقضية الإلهام الإكفى في الشعر .

فالشاعر المبدع إذن يستمد أصول أخيلته وتجاربه الشعرية من عالم اللاشعور الفردى ، أو الغريزى عند فرويد ، أو الجهاى عند يونج^(١) ، وهذا هو التحليل الجديد للمذهب الإلهام في الشعر .

(١) كان يونج وتلاميذه لا يقدرّون إلا الأعمال الأدبية الخيالية التى تلتقى بها خلقه القدماء من أساطير يتراعى فيها خيال الجماعة الإنسانية الكبرى ، فهذا الخيال عندهم أكثر حيوية ونصباً من خيال الفرد (في النقد الأدبى لشوقي ضيف ، ص ٥٤ و ٥٥) .

التجربة الشعرية

- ١ -

لم تعد القصيدة الحديثة استجابة لمناسبة طارئة ، أو حالة نفسية عارضة ، بل صارت تنبع من أعماق الشاعر ، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر ، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير ، وقد لا يكتنفها ، ولكن لا تتخلل العاطفة عنها أبداً^(١) . وهذا ولا شك اتجاه رومانسي في القصيدة ، وفي الانفعال بها وجعلها نابعة من أعماق نفس الشاعر ، معبرة عن ذاته . . ويقول لاسل آبركرومبي في كتابه « قواعد النقد الأدبي » : إن لفظ التجربة ليس معناه هنا المحاولة ، بل ما يعرض للإنسان من فكر أو إحساس : أو نحو ذلك^(٢) . .

ويقول ناقد آخر : العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية ، فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير^(٣) ، والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها^(٤) . ويقول السحرتي الناقد : إن القيمة الفنية للقصيدة هي في توافم تجربتها الشعرية مع صياغة هذه التجربة^(٥) .

ولقد كانت القصيدة العربية في أغلب الأمر تعبيراً عن مناسبة طارئة أو عن حالة نفسية عارضة ، وكانت لا تعبر عن ذات الشاعر تعبيراً صادقاً عميقاً ، فثار بعض النقاد المعاصرين على كبار الشعراء الذين تقف قصائدهم على هذا المستوى ، وهاجم العقاد الشاعر شوقياً هجوماً شديداً في كتاب « الديوان » قائلاً لشوقي :

« إن المحك الذي لا يخطيء في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا

(١) ص ٥ ديوان وحى الساء للشاعر أبو شادي - ط نيويورك ١٩٤٩ .

(٢) قواعد النقد الأدبي - ترجمة محمد عوض محمد ط ١٩٣٦ .

(٣) ويثرث « سانت بيغ » الشعر بأنه التعبير الجميل عن شعور صادق .

(٤) ص ٩ و ٢٢ و ٤١ و ٤٢ النقد الأدبي لقطب .

(٥) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح من وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات - كما تعود الأغذية إلى الدم ونفحات الزهر إلى عنصر العطر - فذلك شعر الطبع القوى ، والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة .

ومن ثم حارب العقاد وزملاؤه شعر المناسبات ، ودعوا إلى أن تكون القصيدة تعبيراً عن وجدان الشاعر وذاته . . وكان ممن دعا إلى ذلك أيضاً مطران .

ثم جاء أبو شادي فدعا إلى التجربة الشعرية بمعناها النقدي الذي لا يخرج عما ذكرناه ، وهو أن تكون القصيدة نابعة عن أعماق النفس ، معبرة عن ذات الشاعر ، وفي ذلك يقول بعض النقاد : إن العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعرية في صورة موجية ، فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير ، والانفعال بالتجربة والشعور بها يسبق التعبير عنها .

ولذلك حاربت المدارس الجديدة في الشعر العربي شعر المناسبات ، لأنه غالباً لا يكون تعبيراً عن أعماق نفس الشاعر ، ولا صدى لانفعال عميق بفكرة القصيدة .

وإذا كانت أغلب قصائد الشعر العربي القديم قد قيلت في مناسبات طارئة ، فإن معنى ذلك أن جملة الشعر العربي تبعد عن ذات الشاعر ووجدانه وعن أعماق نفسه .

وإذا كنا نحكم بهذا المقياس فإننا نكون مخطئين غاية الخطأ ، فإن الشعراء الذين يتحدثون عن مناسبة يتفاوتون ، فهناك شاعر يترك المناسبة نفسها ليتحدث في أعماق نفس الموضوع وانفعاله به ، كمرثية المعري في الفقيه الحنفي ، وقصيدة البحتری في إيوان كسري ، مثلاً ، فالشاعران كلاهما قد تجاوزا المناسبة إلى صميم الموضوع ، وعبرا عن انفعالهما به .

وهناك شعراء يقفون عند حد المناسبة ذاتها لا يعبرون في قصائدهم عن انفعال ، ولا يصيدون عن عاطفة قوية ، فذلك الشعر هو المعيب في حد ذاته ، لأن الشاعر لم يعبر عن ذاته ووجدانه وانفعاله بموضوع القصيدة تعبيراً قوياً مؤثراً .

وفي الشعر العربي القديم والحديث صور كثيرة لتجارب شعرية مؤثرة ، كقصيدة

ابن زريق البغدادي :

لا تعذليه فإن العذل يولعه قد قلت حقاً ولكن ليس يسمعه
وقصيدة المتنبي :

عيد بأية حال عُدَّتْ يا عيدُ بها مضى أم لأمر فيك تجديد
وقصيدة البحترى في إيوان كسرى :

صُنْتُ نفسي عما يُدنس نفسي وترَفَعْتُ عن جدّاً كل جيس

ومنها مرثية مالك بن الريب لنفسه ، ومنها كذلك قصيدة العودة لإبراهيم ناجي ،
وقصيدة الأشواق التائهة للشابي ، وقصيدة الشاعر والسلطان الحائر لأبي ماضي .

والتجربة الشعرية تشتمل على حدث فكري نفسي ، أي موقف معين للشاعر ،
عاشه أو عاش فيه من فاتحته إلى خاتمته لأول مرة بحيث أبرزه عملاً قائماً بنفسه ، عملاً
له كيانه وله صفاته ، وله وضوح التجارب الكبرى التي تمر بنا في حياتنا ، وفيه وضوح
الرؤية ، وهو يتكون من جزئيات كثيرة ، ركز فيها الشاعر تأملاته وتنقل تنقلاً طبيعياً
فيها من جزء إلى جزء ، وكأنها هو بإزاء بناء كبير يريد أن يقيمه ^(١) .

٢٠

والأحاسيس والمشاعر هي أهم العناصر في القصيدة أو في التجربة الشعرية كما يقول
شوقي ضيف ^(٢) ، ومن عناصر التجربة كذلك الفكر أو العقل ، إذ هو الذي ينظم
الأحاسيس ويحكم عليها ، ويقم من شتاتها بناءً متكاملًا ، ويأتي بعد ذلك الخيال
بتركيبه للصور ، والموسيقى بإيجاءاتها الحاملة .

ولابد من أن تكون التجربة صادقة ، بأن يكون الشاعر قد عاشها أو أدمن فيها
ملاحظته واستغراقه الفني وعاش في حقيقتها الفنية .

وكلما قربت التجربة من عمل مثالي أو بطولي أو ملحمي أو من الأمور الخارقة

(١) راجع ص ١٤٠ في النقد الأدبي لشوقي ضيف .

(٢) ص ١٤٦ المرجع نفسه .

والأساطير ، أو من مثيرات العواطف والمشاعر ، كان ذلك أكثر توفيقاً لها ، ولذلك قال النقاد كالأصمعي : إن الشعر فن يقوى في الشر ولا يقوى في الخير ، واستدلوا على ذلك بضعف شعر حسان في الإسلام وقوته في الجاهلية ، وقد أكد هذا المعنى الثعالبي في كتابه « خاص الخاص » إذ لاحظ أن حساناً حين كان يلهمه شيطانه كان قوى الشاعرية ، فلما تبدل الشيطان ملكاً ضعفت شاعريته ^(١) ، ومثل هذا ما روى عن «ولر» الشاعر الإنجليزي إذ قال له الملك شارل الثاني : إن الأناشيد التي نظمتهما لي أقل شاعرية مما كنت تنظمه في كرمويل . فقال الشاعر : سيدي نحن معشر الشعراء ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق .

- ٣ -

وقد تكون التجربة فكرية كما في قصيدة المعري :

غير مُجِدِّ في ملتي واعتقادي تَوَحُّ بِأَكِّ وَلَا تَرْنَم شَادِي

وقد تكون فلسفية كما في قصيدة الطلاس لأبي ماضي ، وقد تكون وجدانية كما في قصيدة العودة ، وقد تكون اجتماعية كما في قصيدة حافظ في حريق مدينة ميت غمر المروج :

سألوا الليل عنهم والنهارا كيف باتت نساؤهم والعذارى ؟

(١) راجع ١٠٨ - خاص الخاص للثعالبي .

الوحدة العضوية للقصيدة

١٠٠

تتميز القصيدة العربية القديمة بأنها غالباً لا تربطها وحدة موضوعية واحدة فكثير من القصائد تخلو من الوحدة الموضوعية ، وقد علل ابن قتيبة في كتابه « الشعر والشعراء » ذلك تعليلاً طريفاً ، إذ رأى أن الغزل في بدء القصيدة كان يقصده الشاعر للإثارة وامتلاك الإعجاب والأسعاع ، فإذا ما انتهى الشاعر من ذلك عاد فوصف المظهر التي ركبها ، والصحراء التي سار فيها ، ثم الممدوح الذي قصده وانتهى إليه من رحلته (١) .

ويعلل أحمد أمين هذه الظاهرة في الشعر العربي بطبيعة العنصر السامي عامة ، والعربي خاصة (٢) .

ويعلل الزيات لذلك بأن البدو بطبيعتهم ينقصهم النظر الفلسفي ، فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجردة (٣) .

ويعلل لذلك طه حسين وزملاؤه بطبيعة الوزن والقافية في الشعر العربي (٤) .

ويمعل الرصافي ذلك أثراً لعجز الشعراء عن الابتكار (٥) .

وقد استدل العقاد بضعف وحدة القصيدة في الشعر الجاهلي على أن الشعر لم يكن فناً مستقل بصناعته الخبيرون به (٦) .

(١) راجع الشعر والشعراء ، ص ١٤ و ١٥ ، وراجع كتابي وحدة القصيدة في الشعر العربي .

(٢) ج ١ : ص ٥١ و ٥٢ فهر الإسلام .

(٣) ص ٣١ تاريخ الأدب العربي للزيات .

(٤) ص ٢١١ و ٢١٢ التوجيه الأدبي ط ١٩٤٠ .

(٥) ص ١١٩ و ١٢٠ سحر الشعر لرفائيل بعل .

(٦) ص ١٠٣ مراجعات للعقاد .

ويدافع الزهاوي عن نهج الجاهليين في قصائدهم باختلاف طبيعة الشعر عند العرب عنها عند الأوروبيين^(١).

ويقول نولدكة المستشرق المولندي المشهور : في أحوال كثيرة يحتفظ الشاعر الجاهلي بوحدة الفكر في قصيدته بأن يجعل كل قسم من أقسامها خاصاً بوصف مناظر وحوادث من حياة الشاعر نفسه ، أو الحياة العامة التي يحياها البدو في الصحراء^(٢).

ويعمل لذلك شوقي ضيف في كتابه في النقد الأدبي (ص ١٥٤ و ١٥٥) بأن القصيدة العربية كانت تشبه فضاء الصحراء الواسع الذي يجمع بين أشياء كثيرة . وهناك آخرون يربطون بين المقدمة الغزلية في القصيدة الجاهلية وإيمان الشاعر الجاهلي بوجوديته .

وأرى أن تعدد الموضوع في القصيدة الغنائية ليس معيباً ، والشاعر لا يلتزم بقيد في قصيدته الغنائية .

وفي العصر الحديث كانت القصيدة عند شوقي ومدرسته تفقد نسقها الفني ، فهي عنده جملة انطباعات شتى ، لوقوع الشاعر في حالات نفسية متباعدة ومختلفة ، فليس فيها بنية عضوية ، ولا ينظر فيها إلى البنية النفسية ، وكثيراً ما يكرر الشاعر نفسه ، أو يضطرب في عرض فكرته أو عاطفته^(٣).

وقد نقد العقاد القصيدة عند شوقي بأنها تفقد الوحدة الموضوعية ، أي وحدة الموضوع . وكانت القصيدة عند العقاد مجموعة من المعاني تدور حول موضوع واحد ، ولكنها على الرغم من ارتباطها بالموضوع الواحد لم تكن أجزاءها عنده ترتبط ارتباطاً عضوياً ، كما يقول بعض النقاد ، وكلام العقاد يرد ذلك ، إذ يقول العقاد : إن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة :

أولها : أن الشعر قيمة إنسانية قبل أن يكون قيمة لفظية أو صناعية ، فيحتفظ الشعر بقيمته الكبرى إذا ترجم إلى جميع اللغات .

(١) ص ٢٦٥ الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام للمؤلف وآخرين .

(٢) ص ٢٦٤ المرجع السابق .

(٣) ١٣٦ و ١٣٧ الأدب وفترة لمر الدين إسحاق .

ثانيها : أن الشعر تعبير عن نفس صاحبه ، فالشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس ذا شخصية أدبية .

ثالثها : أن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة يجمعها الوزن^(١) والقافية . ومنهج العقاد فى قياس البنية الحية للعمل الفنى هو أن تغير من وضع أبيات القصيدة وترتيبها ، أو تحذف منها أو تزيد فيها أبياتاً على نسقها ، والعقاد فى صياغة قصائده ، لا يتخلق منها بنية شكلية مستوية ، فضلاً عن أنه لم ينظر فى صميم البنية الفنية للقصيدة كما يقول عز الدين إسماعيل^(٢) ، وهذا ليس هو صميم دعوة العقاد على أية حال . .

وقد دعا مطران ومدرسة أبولو وبعض النقاد المعاصرين - كالسحرتى وشوقى ضيف - إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، أى إلى أن تكون القصيدة عملاً متكافئاً ، وبنية عضوية حية تتفاعل مع بعضها تفاعل الأعضاء المختلفة فى الجسم الحى^(٣) ، فتصبح القصيدة الغنائية عضوية ، أى ذات بنية حية ، تنمو من داخلها فى اتساق تام نحو نهايتها^(٤) . ويؤكد ذلك شوقى ضيف فيقول : يقصد النقاد بالوحدة العضوية للقصيدة أن تكون بنية حية تامة الخلق والتكوين^(٥) .

ويقول مطران فى مقدمة الجزء الأول من ديوانه الذى ظهر عام ١٩٠٨ مردداً معنى «الوحدة العضوية للقصيدة» : « هذا شعر عصري ، وفخره أنه عصري ، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر ، هذا شعر ليس ناظمه بعبد ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها ، وفى تناسق معانيها وتوافقها ، مع

(١) ص ٢٠٦ البناء الفنى للمؤلف ، وراجع كتاب «العقاد ناقدًا» .

(٢) ص ١٤٣ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٣) ص ١٣٦ المرجع نفسه ، و ص ٢١٠ البناء الفنى للمؤلف .

(٤) ص ٣٨٣ الأدب المقارن لفنيسى هلال .

(٥) ص ١٥٣ فى النقد الأدبى لشوقى ضيف ، وراجع ص ٦٠ ثورة الأدب ليكل فى معنى الوحدة العضوية .

ندور التصور ، وغربة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشغفه عن الشعر الحر ، وتحري دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر » .

ويقول العقاد كذلك : إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقى بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت الصورة أدخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ^(١) . وهذا يدل على اهتمام العقاد للوحدة العضوية ودعوته لها .

ويؤكد شكرى أنه ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة ^(٢) .

وكذلك سار المازنى فى قصائده على اعتبار القصيدة كلاً واحداً ، وعملاً فنياً واحداً ، وبنية حية مترابطة الأجزاء والأفكار والأحاسيس .

ويرى السحرتى أنه بالوحدة العضوية ترى ذكاء الشاعر وبراعته فى التوفيق بين الصور والأشكال والظلال والألوان ، وحذقه فى إيقاظ الحياة فى ألفاظه وأصاليه وأفكاره وأخيلته .

ونحن هنا لا نستطيع أن ننكر فضل بعض نقادنا القدماء ، الذين عرفوا الوحدة العضوية للقصيدة واحتفوا بها ، يقول الخاتمى الناقد (٣٨٤ هـ) : « مثل القصيدة مثل الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض » إلى آخر كلامه ^(٣) . والفرق بعيد بين مانادى به الخاتمى من الوحدة العضوية للقصيدة وبين ما كان يردده ابن قتيبة من عدم اهتمامه بالوحدة الموضوعية للقصيدة ^(٤) ، فضلاً عن الوحدة العضوية . وهذه الوحدة العضوية أفضل أن أسميها الوحدة الفنية ، وإليها أشرت فى كتبى ، وهى انتماء رومانسى واضح فى الشعر الحديث ، فإن القصيدة عند الرومانتيكيين فى داخل الصورة

(١) ديوان العقاد ص ٤٦ .

(٢) مقدمة الجزء الخامس من ديوان شكرى بعنوان : فى الشعر وملاحقه ، و ص ٧٩ - ٨٠ من محاضرات فى الشعر المعصرى بعد شوقى المنصور .

(٣) ج ٣ : ص ١٦ زهر الأكلب - تحقيق زكى مبارك .

(٤) ص ١٤ و ١٥ الشعر والشعراء ط ١٩٣٠ .

تصبح كل صورة من صورها بمثابة عضو حى فى بنيتها الفنية ، وهذا عندهم هو ما يسمى عضوية الصورة الشعرية ، فالقصيدة الغنائية عندهم وحدة تشبه وحدة المسرحية العضوية ، وهذه خاصة للشعر فى رأيهم ، وأول من قرر ذلك « لسنج » الألمانى (١٨٢٩ - ١٨٧١ م) وهو رومانتيكى فى فكرته هذه على الرغم من كلاسيكيته فى آرائه الأخرى ، وقد أعجب برأيه « جوته » وهو من أعلام المدرسة الرومانسية فى ألمانيا . ويقرر هذا المبدأ الفنى أيضاً « أوسكار وايلد » ، فالقصيدة الغنائية عنده ذات وحدة عضوية حية نامية . . وهذه الوحدة هى ما كان يعنيه أبو شادى دائماً من دعوته إلى الوحدة التعبيرية فى القصيدة . وكان مطران وشكرى من أول الداعين إليها ، وتمثلت فى كثير من قصائد المعاصرين ، ومن أمثلتها « ملحمة الأطلال » لناجى ، والصوفى المذهب للتيجانى بشير .

٢٠

وقد انتقلت القصيدة الشعرية من وحدة البيت كما كان سائداً عند أغلب الشعراء والنقاد العرب القدامى إلى وحدة القصيدة كلها ، باعتبارها بنية واحدة ، وعملاً فنياً متكاملًا ، بحيث لم يعد فى إمكان أحد أن يخلّف بعض أجزاء القصيدة الحديثة حذفاً ، ولا أن يقدم بعض أبياتها على بعض ، ولا أن يزيد فيها ، ولا أن يخرج أبياتها عن نسقها الفنى .

وكان ابن الرومى ينظر إلى قصائده نظرة فنية خالصة ، ويلمحها على أساس متين من الوحدة العضوية والبنية الفنية ، ومن ثم راج شعره عند النقاد المعاصرين ، وكأنه فهم وحدة القصيدة كما يفهمها النقاد والشعراء المعاصرون من حيث وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التى يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدى بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل الفكرى والشعورى .

وعلى أساس الوحدة العضوية يقوم الحديث ، الذى ينظر إلى القصيدة جملة باعتبارها عملاً فنياً واحداً ، من حيث كان النقد العربى القديم يعول على البيت الواحد من القصيدة ، من حيث لغته ، أو إعرابه وصرفه ، أو أساليبه البيانية ، أو صورته وأخيلته ، أو معانيه وأفكاره .

وقد أجاز الرميون لأنفسهم الانتقال في قصائدهم من فكرة إلى أخرى على أساس الإحساس والشعور النفسى ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، وإن حرصوا مع ذلك على الوحدة العضوية في مجموع القصيدة ، وهذا الانتقال إنما قصدوا به إثارة عنصر المفاجأة والرغبة في تقوية جانب الإيحاء .

إن الوحدة العضوية للقصيدة غيرت بناء القصيدة تغييراً كاملاً ، فقد ذهب منها الاستطراد والحشو ، والتفكك والاضطراب ، والانتقال من موضوع إلى موضوع ، ومن غرض إلى غرض ، وخلت من اقتضاب المعاني وتناقضها ، وأتمحى منها اضطراب العواطف والمشاعر النفسية ، وأصبحت عملاً فنياً كاملاً مرتبط الأجزاء ، ملتحم المشاعر والأفكار والعواطف ، متناسق الدلالات والإشارات . . وصارت القصيدة كأنها تمثال حى نابض بالحياة لأفكار صاحبها وأحاسيسه ومشاعره .

لقد ألح النقاد المحدثون على الدعوة إلى الوحدة العضوية للقصيدة إلحاحاً شديداً ، وأصبح النقد ينظر إلى القصيدة جملة ، ونادر في النقد القديم ذلك ، إلا مانجده عند الباقلانى في نقده لمعلقة امرئ القيس في كتابه « إعجاز القرآن » ، وعند ابن الأثير في كتابه « المثل السائر » الذى وازن فيه بين ثلاث قصائد لأبى تمام والبحتري والمتنبي ، وإن كان ينظر إليها في نقده من زاوية تخالف بعض المخالفة نظرة النقاد إلى القصائد ، من حيث توافر الوحدة العضوية فيها .

الباب الثالث

المدارس الكبرى في النقد الحديث

■ الفصل الأول : المدارس النقدية الحديثة.

■ الفصل الثاني : مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية .

■ الفصل الثالث : حول المذاهب النقدية .

الفصل الأول

المدارس النقدية الحديثة (١)

هى مذاهب أدبية ونقدية جديدة ، نشأت ونمت فى الغرب ، وتأثر بها شعراؤنا المعاصرون تأثراً كبيراً ، ومن واجب الناقد الأدبى أن يدرسها ويتعرف خصائصها ويفهم أثرها فى الشعر العربى المعاصر ، ليكون حكمه فى نقد الشعر حكماً سليماً بعيداً عن الخطأ والقصور ، وهذه صور صغيرة عنها :

المدرسة الكلاسيكية :

المذهب الاتباعى أو الكلاسيكى نشأ عند الإغريق ، وترعرع عند الرومان ، وشاع فى أوروبا فى عصر النهضة ، وظل سائداً إلى ما قبل مطلع القرن التاسع عشر بقليل .

وكلمة « كلاسيك » مشتقة من « كلاسيوس » الكلمة اللاتينية التى تشير إلى الطبقة العليا من الشعب فى روما القديمة ، وهم جماعة الأشراف الأثرياء ذوى المكانة فى مجتمعهم القديم . . وقد شبهت بهذه الطبقة الاجتماعية المترفة طبقة الأدباء والشعراء الذين صعدوا بأدبهم وفنهم إلى منزلة رفيعة فى المجتمع ، ومن ثم صارت كلمة « الكلاسيكى » تدل على ما يتخذى من شعر رائع أو أدب رفيع ، وكان الغالب فى هذه الطبقة من الشعراء والأدباء أنهم يتبعون خطوات أسلافهم القدماء من كتاب وشعراء الإغريق والرومان . ويمتاز إنتاجهم بقوة التفكير ، وسمو المعانى ، وروعة الخيال وهندسة ، وجمال العاطفة وطمأنينتها ، وفصاحة الأسلوب ، وسحر اللفظ .

وأغلب شعراء الكلاسيكية يحتذون حذو القدامى فى البلاغة والشاعرية والأسلوب والصياغة ، مقلدين فيما ينظمون ويكتبون لغيرهم من الأواقل ، يدعون إلى الحق والفضيلة والحكمة . وظلت الكلاسيكية سائدة حتى هاجمتها مدرسة الرومانتيكين

(١) راجع : ص ١٠ - ١٥ ملهائ النقد الأدبى ، محاضرات فى الأدب وملهائ لمندور .

الابتداعيين ، فخفضت صوتهما في الغرب خفوتاً شديداً ، ولا يزال في الغرب من كبار الشعراء من يتابعون الكلاسيكية الجديدة من أمثال إليوت .

ويمكننا أن نعتبر من رجال المذهب الكلاسيكي في الشعر العربي أمثال زهير والحطيئة والفرزدق في القدماء ، وأبى تمام والبحرئى ، والمتنئى وابن هانئ الأندلسى والشريف الرضى من المحدثين ، والبارودى وشوقى وحافظ وصبرى والجارم وعبد المطلب والزين والهرأوى والأسمر وسواهم من المعاصرين .

ويغلب على هؤلاء عنصر التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للأثر الشعرية القديمة ، كما يغلب عليهم روح التأثر بأفكار ومعانى وخيالات وأساليب القدامى ، ويقل في شعرهم ظهور شخصياتهم الفنية ظهوراً واضحاً ، بل تختفى ذاتيتهم في غمار التقليد والمحاكاة .

وأغلبهم اليوم في مصر ينتزع إلى القديم ، وينفر من الجديد ، إلا إذا كان بينه وبين الماضى صلة كبيرة ، وشبه قوى .

ومع ذلك ففى شعرهم كثير من الآيات الجيدة الرائعة ، وألوان من التجديد الشعرى المحبوب .

وقد ظهرت الكلاسيكية الجديدة فى أوربا دعوة للتجديد على الأصول الكلاسيكية ، ويعتبر لسنج - الذى كان يقف بين القواعد والعبقرية - من واضعى أسسها ، كما اعتبر أنه السبب فى ظهور جوته فى ألمانيا وكولردج فى إنجلترا .

المدرسة الرومانتيكية :

وقد ظهرت فى فرنسا قبيل مشرق القرن التاسع عشر بقليل ، بعد الثورة الفرنسية الدامية ، حيث فزع الأدباء والشعراء إلى نفوسهم ووجداناتهم ، يلوذون بتجارهم الباطنة ، ويتمون بمشاهد الجمال والطبيعة ، ويميلون إلى الأصالة والابتكار والتجديد ، متحررين فى أفكارهم وأساليبهم ، منبعثين فى آثارهم عن انفعال قوى ، وعواطف متقدة ، ومشاعر حية ، وشئى هؤلاء الرومانتيكيين أو الابتداعيين ، وهذه التسمية إنجليزية أطلقها « ستندال » فى كتابه « راسين وشكسبير » وعلى منهج هؤلاء

سار كثير من الأدباء والشعراء الذين ظهوروا في فرنسا ، وجددوا شباب الشعر والأدب باللون الغنائي الوجداني النفسى العميق . وقد دعم موباسان (١٨٥٠ - ١٨٩٣) في قصصه هذا الاتجاه ، ويقول « استدال » : « إن الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للشعوب آثاراً أدبية من شأنها أن تحدث فيها أعظم لذة ممكنة ، ومن شعراء هذا المذهب في فرنسا : لامرتين ، وهوجو ، وموسيه ، وسواهم » .

وقد حاربت هذه المدرسة المذهب الكلاسيكى ، ودعت إلى حرية الفن ، ولاذت بالشعر المجنح بأشجان العاطفة ، الممعن في الأحلام والخيالات والرؤى وحب الطبيعة ، والمتسم بالطابع الفنى ، والأصالة المتبدعة ، والشخصية الملهمه ، والروح الغنائية الأخاذ ، والانطواء على النفس ، والثورة على كل ماهو قديم ، ومن الرومانسيين : هوجو ، ولامارتين ، والفريد دى موسيه ، والفريد دى فينى ، وغيرهم

ويُطلق على هذا الأدب الخالص في العريية الأدب الغنائي أو الوجداني ، لأن شعراء مدرسة الرومانتيكيين في الغالب لا يتحدثون إلا عن أنفسهم ، وأدبهم مَدَارُ العاطفة الخالدة ، والذاتية ، والتأمل ، والصوفية الحاملة ، والجنوح إلى النفس ، ومصاحبة الآلام والأحزان ، والفرج إلى الدموع والزفرات ، والاندماج مع الطبيعة الملهمه . . وقد تظهر بعض آثار هذه النزعة في أدب الاتباعيين وشعرهم بين الحين والحين ، فترى عندهم لوناً من جموح الخيال والشعر ، وكبت التفكير ، وسيطرة السأم ، والامتزاج بالطبيعة .

ويمكننا أن نعتبر من الابتداعيين في الشعر العربى أمثال عمر بن أبى ربيعة وجميل ، وكثير ، وابن خفاجة ، ولقد كان مطران ، وشُكْرِى ، وأبو شادى ، والملازى ، والعقاد ، أول الرومانتيكيين في الشعر المصرى المعاصر ، ومن شعراء هذا المذهب أيضاً : الشامى ، وأبو ماضى ، وناجى ، وسواهم من شعراء سوريا ولبنان والعراق والمهجر .

المدرسة الواقعية :

أسرف الابتداعيون في مذهبيهم الذاتى إسرافاً شديداً وجنحوا إلى صيغ أدبهم

وشعرهم بصيغة من الحزن والكآبة والهروب من الواقع ، والحياة مع الطبيعة والتصوف ، حتى سمي هذا الغلو في الابتداع « مثالية » . ولكن النفس الإنسانية تكره الحياة مع الآلام والأوهام والخيالات والشروء والأشجان المتصلة ، فكان لابد أن تظهر جماعة من الأدباء والشعراء يدعون إلى مذهب جديد ، يصحح دعوة الابتداعيين الممعة في ذاتيتها وأصالتها ويُعدها عن الحياة ، ولجئوها إلى الخيال . . وقد حدث هذا فعلاً ، فقامت جماعة تدعو إلى الاتصال بالحياة كما هي لا كما يجب أن تكون عليه ، وتنادى بمشاركة الأدب والشعر للمجتمع مشاركة صحيحة فعالة ، مع قوة الملاحظة ومعرفة الجزئيات التي تؤدي إلى الكليات ، ومع الإيمان بالتجربة والالتكاء على الحس ، وتناول الأحداث الصحيحة أو الممكنة ، ووصف الأشخاص والبيئات والزمان والمكان وتصوير كل ذلك تصويراً يميء طبق الواقع المشاهد مع البراعة في تصوير الحقيقة وواقع الحياة ، ومع العناية باللفظ والصيغة والصورة . وذاع هذا المذهب الواقعي أكثر ماذاع في القصة والتمثيلات .

والواقعية أنواع :

واقعية مظهرية تهتم بمظاهر الحياة المادية ، وتعرض الإنسان مخلوقاً يتأثر بالبيئة ويتجاوب معها .

وواقعية محولة تعرض الحياة عرضاً مادياً ، وغايتها الوصول إلى تغييرات ، كما كان يجري في أدب « مكسيم جوركي » .

وواقعية شاملة ، تتناول الواقع أو شريحة من الواقع ، وتتناول حقيقة من الواقع لا حقيقة مطلقة ، بل جزءاً من الحقيقة وقعت للناس في المجتمع ، ولما شكلها الجديد في اختيار الواقع بدون تفصيل محل . ولما نظامها في العقيدة ، فهي تهتم بالنواحي الاجتماعية ، وتتناول الحياة الخارجة والباطنة بنظرة واقعية ، كما كان يفعل « أجنازيو سيلوني » فهي لا تأتي بعقدة عجيبة بل عقدها تؤكد أن هذه هي الحياة ، فإذا كان وجه الحياة شائهاً أو قبيحاً أو ذمياً - توجهت إلى ترفيقه ، أي أنها تجهر في فنية بالمضمون التقدمي .

وقد وجه النقد الأدب إلى هذه الواقعية ، فظهرت بعض أعمال قليلة في القصة القصيرة ، وفي الرواية ، والمسرحية المعاصرة ، متأثرة بهذا الاتجاه ، من مثل بعض قصص يوسف إدريس القصيرة ، « وأرض النفاق » ، ليوسف السباعي ، ورواية « الفلاح » الجديدة للشرقاوي ، ومن مثل مسرحية « طريق السلامة » ، لسعد الدين وهبة ، وغيرها من الآثار الأدبية الواقعية .

وساير الشعر هذا الاتجاه الواقعي ، فكان من الشعراء محمد كمال عبد الحليم في ديوانه « إصرار » ، وعمود حسن إسماعيل في ديوانه « لابد » ، وبعض القصائد في ديوان كيلاني سند « عندما تسقط الأمطار » ، وبعض قصائد « أمل نقل » ، وقصائد محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه « قلبي وغزالة الثوب الأزرق » ، وغيرها من القصائد ، كما كتبت بعض الدراسات في هذه الناحية من مثل دراسات « غالي شكرى » ، وعباس خضر في كتابه « الواقعية » . وقد احتضن هذا الاتجاه الشعر الحر ، وبرز فيه شعراء عدليون منهم : كمال نشأت ، وعبد بدوي ، وكامل أيوب ، وأحمد عبد المعطي حجازي في ديوانه الأول ، وعبد الصبور في ديوانه الأول « الناس في بلادى » ، وهو من أهم دواوينه . وقد أسهم بعض النقاد في نقد الأدب الواقعي وتقويمه ، ونذكر على سبيل المثال ، كتاب « في الأدب المصري » للدكتور عبد القادر القط ، وكتاب « شعر اليوم » الصادر في عام ١٩٥٧ للنقاد الأستاذ مصطفى السحرى .

والواقعية لا ينفك أدبها يلزم المجتمع وحياته في مشكلاتها وأحداثها ، دون أن يعبر غير ذلك من مسائل الفن اهتماماً ، والواقعيون على طرف نقيض مع الأدباء المثاليين الذين يجرّدون الحياة من جميع عيوبها ؛ ويعملون على عرض أحسن الصور لها .

والأدب الواقعي^(١) ذاتي في أغلبه ، لأنه ينبع من معين ذاتي أو من تجربة خاصة ، وكثيراً ما ينجح إلى ما هو شاذ في الحياة وإلى العامة . يقول أحمد حسن الزيات صاحب مجلة الرسالة^(٢) :

(١) ص ٥- ٥٧ قضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديع فلسطين .

(٢) مجلة الأهرام عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

الواقعيون يرون البلاغة في تصوير الطبيعة على الواقع المحسوس ، وتفسير غوامضها على المعنى الحق ، والواقع يكون خيراً كما يكون شراً ، والمعنى يكون حسناً كما يكون قبيحاً ، ولكنهم يعملون بالهم إلى دقائق الحياة المبتذلة القبيحة أكثر مما يجعلونه إلى دقائقها المصونة الجميلة ، لاعتقادهم أن الشر في الناس هو الأصل ، وأن القبح في الطبيعة هو الجوهر .

فالواقعية تلاحظ الطبيعة وتنقلها نقلاً موضوعياً محايداً أميناً لا تدخل الفنان بشعوره الشخصي فيه ، ولا تحفل بإظهار السمات الجمالية به ، ولا تقصد إلى استنباط المغزى .

وأنا أميل بطبعي إلى الواقعية بمعناها الفني الصحيح ، ولكنني أكره لنفسى ولغيري غلو الغالين فيها بنقل الطبيعة الحقيقية نقلاً آلياً . قبحاً بقبح ؛ وعرياً بعري ، وغثاء بفتاء ، دون أن يسمحوا للدوق أن يهذب ، ولا للفن أن يجمل . وأرجو أن تظل الواقعية كسائر المذاهب الجديدة محدودة بحدود الفن ، محكومة بأحكامه ، وحيثما يكن الفن يكن الجمال .

وربما كان الخلاف بين الواقعية العربية والواقعية الأوروبية ، أو بين الواقعية المتطرفة والواقعية المعتدلة ، أن من الواقعيين العرب من يريد أن يهبط باللغة والأسلوب إلى مستوى الأميين فيكتب لهم بالعامية ويدنى المعانى من أفهامهم بتجريد الأسلوب من خصائصه البلاغية وسماته الجمالية حتى لا يكون الأدب في ذاته غاية يصفو به الذوق وتسمو به الروح وتعمل به الحياة » .

والمذهب الواقعي الاجتماعي في النقد يحارب نظرية الفن للفن التي أشاعت مذهب النقد الفردية في الأدب الأوربي ، وهو « الذي يبحث عن الشاعر في الشاعر نفسه ولا يرتضى أن يبدل جهداً كبيراً في وصف بيئته ، والإلام بأحوال عصره ، وإنما يكتفى بأن يمر بها لماماً ، وأن يعرضها عرضاً سريعاً ^(١) .

ويرى توفيق الحكيم أن الفن ليس من الضروري أن يكون له غاية اجتماعية أو سياسية أو دينية أو غير ذلك ، وإنما هدفه الأول أن يكون فناً جميلاً فعسب ، فليس

(١) ص ٣٦ على هامش الأدب والنقد لعل أدهم .

على الأديب أن يكرس حياته وفنه لخدمة الحياة والناس ، وللتوجيه الوطنى أو القومى أو الإنسانى ، وإثباته عليه أن ينشئ فى الفن ، مجرداً عن كل غاية . ويذهب أحد أمين إلى نظرية « الفن للحياة » فىرى أن العمل الفنى لا قيمة له إذا لم يكن مستمداً من الحياة ، ولم تكن غايته خدمتها .

فالمذهب الواقعى أو الاجتماعى يرى ^(١) أن الأدب والفن ليس عما تجود به قرائع الأفراد ، وإنما مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ونتيجة تفكيرها .

وكان اليونانيون القدماء يرون للشعر وظيفة ، وكانت تلك الوظيفة هى التعليم ^(٢). ويقول هوراس : « غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع ، أو إثارة اللذة وشرح عبر الحياة فى آن واحد ^(٣) . ولقد هاجم أفلاطون الشعراء فى عصره ، وكان هذا الهجوم خروجاً على النظرة اليونانية القديمة التى كانت ترى فى الشعر منبعاً للتعليم ^(٤). ورأى أنه يجب أن يكون الصدق لا اللذة رافداً للشعر ، والمحكى أن يكون جميلاً وإن شئت فقل خبيراً ^(٥) .

إن الصراع بين المذهب الفردى والواقعى الاجتماعى فى النقد قديم ، ومن أنصار المذهب الواقعى جماعة من رواد أدبنا الحديث ، وقد دعا بعضهم إلى الإنسانية والعالمية فى الأدب ، ومنهم أبو شادى الذى يقول فى اللاجئين العرب :

خرس فمن عن ويلهم يتكلم ؟	ومعذبون هم تقام جهنم
جنست السياسة مثلما جنست الرضى	والظالمون الغاشمون عليهم
وتشردوا لا يملكون وجودهم	لو كان يمتلك الوجود المبهم
ضاعت معاقلهم ، وضاعت قبلها	أسم ، وهان معزز ومنعم

(١) ص ٣٧ المرجع السابق .

(٢) ص ٢٥ فن الشعر لهوراس - ترجمة لويس عوض .

(٣) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٤) ص ٧ كتاب الشعر لأرسطاليس - إحسان عباس .

(٥) ص ٢٦ ثورة الأدب لبيكل .

ليس المقام مقام لوم شامل ولعل أول من يُسلم السُّؤم
والناس . مالناس لم يتأثروا ؟ والأهل . . ماللأهل لم يتندموا (١)

وأذا قرأنا رأى « نيتشه » الفيلسوف الألماني : « رسالة الكاتب هي الكشف للناس عن الحقيقة بلهجة العصر الذى يبحث فيه » لم يفتنا أن نفهم أن الحقيقة التى يريدنا نيتشه هي الحقيقة التى عملاً الحياة قوة وجودنا وشعوراً بالسيادة ، فهي حقيقة الوجود الكامل ، وبذلك يتسنى لنا أن نرى نيتشه إلى تأييد غالب الرأى الواقعى فى الأدب والتقد . . وحول المذهب الواقعى يدور هيكل فى تعريفه الأدب بأنه « فن جميل ، غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة والوجود من حق وجمال ، بواسطة الكلام ، والأديب هو الذى يودى هذه الرسالة » (٢).

ويتردد شعر أبى شادى ، والزهاوى ، وعمر أبى ريشة ، وعمود أبو الوفا ، بين الرومانتيكية والواقعية ، فنرى فى شعرهم ألواناً من الشعر القومى والوطنى والاجتماعى ، وتصوير الحياة العاملة ، حياة الصانع والفلاح ، ووصفاً لمشاعر المجتمع وعواطفه وحياته ومن الشعراء الناهجين منهج الواقعية : رثيف خورى ، وبدوى الجبل ، ومحمد مهدي الجواهري ، وعبد الوهاب البياتى ، وغيرهم .

وفصيحة أبى شادى « هاتى المش » (٣) - وهى على لسان فلاح مستعبد فى الأقطار المتخلفة يخاطب ابنته ، وقد بلغ منه اليأس كل مبلغ - مثال للأدب الواقعى :

غلب الجوع فهاتى المش هاتى ! لا تقولى اللحم - إن أصبر - مياتى !
مسادتى أولى به ، مذنبوا كل حق لى وعاثوا بحياتى
لا تقولى السدود قد أفسده إنما الدود - وإن يحقر - لداتى (٤)
حقه العيش كحقى ، ماله أى ذنب غير ذنبى أو أذاة

(١) ديوان من السهائم لأبى شادى ، طبع نيويورك .

(٢) ص ٢٦ ثورة الأدب لميكل .

(٣) عن ديوان (إفريس) .

(٤) للهاوى : أترايى .

مدحونى مثلما قد لعنوا قد تساوى المدح واللعن لذاتى
 هذه الأمراض لم تترك سوى رمق داسته أقدام الجئنة
 أترانى فى غد مسترجعاً قسوتى أو طارحاً عنى أناتى ؟
 ليتنى حتى تدوى صرختى ويجازى كل مأفون وعاتٍ
 أسرعى ! فالوقت قارس صارمٌ إن وقت العبد من وقت العنة
 أسرعى ! لا تحلمى وأهمة وإتركينى فى همومى يافتاتى
 ربما تشر يوماً حفظلاً بل سموماً للشياطين السطفاة
 كم نبات ديس بالأقدام لم يقبل الدوس حقيراً فى النبات
 ومضى مستشرباً يقضى على شامخ الأشجار ، فذاً فى العصاة
 هذه حالى وذى فلسفتى وكفاحى بين صبر وصلاة
 إن يكن جهل وفقرى حجة لاضطهادى ، فأمر الثارت !

المدرسة البرناسية :

هى مدرسة الصياغة أو البناء ، وهى حركة مهمة وجديدة منذ أن أدخل « شتراوس » الأفكار الفلسفية وعلوم الاجتماع على النقد الأدبى ، وقدمت هذه الحركة النقدية أفعالاً قليلة ولكنها ذات أثر فعال . . كما أنها تبين تأثير الأسلوب اللغوى الذى قام به شتراوس ، وقد شاركه رومان جاكسون الذى كان فى أول حياته مرتبطاً بمدرسة الصياغة الروسية . ومن الممكن قيام مجموعة متنوعة من النقد الأدبى على أساس المقولة البلاغة التى أرساها « جاكسون » وهى الاستعارة والمجاز ^(١).

وقد ردت « البرناسية الواقعية » إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت فى منهاجها الأدبى غلوًا شديدًا ، واتخذت المدرسة البرناسية من الشعر تمريناً لفظياً يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقيد فى الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال .

(١) راجع ص ٥٣ دراسات فى النقد الأدبى عن البرناسية ، وص ١٧٦ البناء الفنى ، وهما للمؤلف .

والمذهب البرناسى نسبة إلى جبل برناس باليونان ، موطن أبولو وآلهة الفنون في الأساطير اليونانية القديمة ، وهو المقام الرمزي للشعراء ، ويعتمد هذا المذهب على الفلسفة المثالية الجمالية ، وبخاصة فلسفة « كانت » الألماني (١٨٠٤) فيما يخص الشعر الغنائى ، وعلى الفلسفة الواقعية والتجريبية فيما يخص القصة والمسرحية .

فالفلسفة الأولى جعلت « البرناسيين » يرون استقلال الشعر عن كل غاية اجتماعية أو خلقية ، وكان بنجامين كونستان (١٨٢٠) صدى لها في يومياته الخاصة ، ثم ظهرت عبارة « الفن للفن » في محاضرات « فيكتور كوزان » في السوربون عام ١٨١٨ التى نادى فيها بالفن للفن ، وصدى هذه الفلسفة نجده عند « تيوفيل جوتييه » (١٨٧٢) الذى يعد من أكبر طلائع البرناسيين الذى جهر باستقلال الفن ، ويأنه غاية في حد ذاته .

والفلسفة الثانية كان تأثيرها في البرناسيين واضحاً في دعوة « لو كنت دى ليل » إلى إفادة الشعر من بحوث العلم المعاصر في موضوعاته التاريخية والإنسانية .

وقد ترفع البرناسيون بأدبهم فتوجهوا به إلى الصفوة ، واعتربوا بخيالهم إلى الأقطار النائية ، والعصور الماضية .

ويدعو البرناسيون كالرومانتيكيين إلى العناية بالصور الشعرية في وحدتها العضوية ، وإن كانوا لا يعتقدون في الإلهام ، وينادون بالموضوعية .

وقد كان تأكيد الرومانسية على الوجدان ، والشعور ، والعاطفة ، والخيال ، والذاتية من جهة ، وتأكيد الكلاسيكية على العقل ، ولجم العواطف الحادة ، مع الترتيب ، والتعقيد ، والتناسب ، والموضوعية من جهة أخرى ، قد خلق أزمة قوية ، وصراعاً شديداً في عالم الفكر الأوربي ، كانت الغلبة والسيطرة فيه للرومانسية - فلم يَكُذُر في خلد أصحاب النزعة العقلية الكلاسيكية أن الثورة الفرنسية - التى سندوها بكل قواهم - ستحطم صنم العقل وتحل محله الوجدان والعاطفة ، والخيال ، المتمثلة جميعها

في الرومانسية»^(١)، فكانت الرومانسية بهذا رد فعل للعقلية الكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

والرومانسية نفسها ؛ كانت تحمل بذرة تلاشيها وتوارثها ، ففي الوقت الذي بدأ نجمها بالأفول في نهاية العقد السادس أو السابع من القرن التاسع بدأت تنزع نزعات جديدة في عالم الفكر الأوربي ، وتشق طريقها لتتال مركزها اللائق ، كالبرناسية والرمزية ، والواقعية . والحقيقة أن كل نوع من أنواع الأدب يشتمل على بذور حياته وموته ، وأن الأدب الرمزي أخذ من الرومانتيكي ما رأى فيه ضرورة حياته ، وبذ النواحي المبتذلة التي كانت تدعو إلى موت ذاك «الأدب»^(٢) وهكذا يصبح « تاريخ الفن» تياراً مستمراً من ردود الفعل ، فبعد المذهب الرومانسي جاءت البرناسية ، وبعد البرناسية جاءت الرمزية .

والبرناسية لقب وليد القرن السابع عشر^(٣) . وقد أخذت في الظهور في الوقت الذي بدأت فيه الرومانسية بالضعف والانحلال « وقد تألف من بقية الطريقة الابتداعية في فرنسا رأى جديد يقال له برناس^(٤) » . وفي سنة ١٨٦٦ طبعت مكتبة « ليمير » تحت عنوان « البرناسية » مجموعة تحتوي على أشعار « ليكونت دي ليل و « سلى برديوم » ، و « جى . إم . دى هيرديا » و « إف كويية » و « ستيفان ملارمه » وفرلين » . الخ . . ولكن هذا الجمع لم يكن إلا جمعاً مؤقتاً ، فسرعان ماتم الانفصال عن البرناسية .

ومن هذا نرى أن البرناسية نفسها كانت تحمل نواة انشطارها وانقسامها « فإن كان البرناسيون أنفسهم قد شعروا بضعف مانتج عن الشعر الرومانتيكي من عاطفة باهتة سطحية ، وبصروا بضعف إخراجهم^(٥) ففهم أنفسهم وقعوا قريسة تصنعهم الشديد ، وتكلفهم الواعى في نحت الشعر وختق العاطفة ، « وهذا يفسر لنا انشقاق « سلى

(١) أحمد أمين - قصة الأدب في العالم ج ٣ ص ١١١ .

(٢) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ١٩٤٩ ص ٣٠ .

(٣) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٣٠ .

(٤) شارل سينويوس - تاريخ التمدن الحديث .

(٥) أنطون غطاس - الرمزية ص ٣٠ .

برديوم « ١٨٣٩ - ١٩٠٨ على البرناسيين واتجاهه نحو تحليل العواطف الإنسانية ،
و « فرانسو كوييه (١٨٤٢ - ١٩٠٨) فكان شاعراً يغوص في أعماق نفسه » . . . وعليه
يمكن القول - كما سنوضحه في مجال آخر - إن البرناسية قد مهدت السبيل مع
الرومانسية إلى خلق النزعة الرمزية في الفكر الأدبي . .

ومن خصائص المدرسة البرناسية وميزاتها اهتمامها « بجمال التركيب ، وحسن
الإيقاع ، وعدم طغيان العنصر الشخصي الذي يقود إلى عدم التميز والتفريق . . .
وأن اسم البرناسية لا يمكن أن يطلق إلا على « ليكونت دي ليل » (١٨١٨ - ١٨٩٤) ،
وجي ، إم ، دي هيرديا (١٨٤٢ - ١٩٠٥) ، أما الآخرون أمثال « سلى برديوم »
وفرانسوا كوييه ، وإن أطلق عليهم المذهب البرناسي فإنهم شعراء يمتازون بالبساطة
وعدم التصنع ، والبعد عن التكلف الذي يوحى به اسم البرناسية » . .

والبرناسية نفسها قد « قصرت همها على تصوير الحياة الواقعية في نقلها الواحاً
« رائعات » ولكنها جامدة ، بحيث تختلف نواحي المراتب وتبرز في أجزاء هذه
اللوحات^(١) . والشعر عند البرناسيين صناعة ، مع جمال فني رائع ، بعيد عن
الإحساس بالشعور الرومانتيكي - وهذا خلاف جوهرى مع النزعة الرومانسية
وخصائصها ، « فقد تم لجماعة البرناس جمال البيت الشعري ، والعناية الواعية فيه ،
حتى منتهى - النحت ، فحسبوا أنهم قفلوا أبواب التجديد في وجه كل من حاول
تجديداً ، وثأروا على « الوحي » الرومانتيكي ، وعلى « البدئية » ، و « السهولة » ،
و « الأنا » ، و « دموع المحبة » ، و « سطحية الفكر » ، و « فشل الآمال » و « داء
العصر » ، واسترعوا أن الشعر صناعة من شأنها ضبط الوحي المتدفق ، والوضع في
قالب بلغ الكمال الفني »^(٢) .

والبرناسية في حركتها ، تمتاز « بعدم التأثر بالإحساس والشعور الرومانسي ، ولكن
في مواضعها قابلة للتشكيل والليونة مع تضمينها الحرية ، والصورة الرومانسية ،
وبعدها عن دقة الإحساس والشعور الرومانسي . والأثرة أو « الأنانية البيرونية » أما

(١) أنطون فطاس كرم - الرمزية والأدب العربي الحديث - ص ١٢ .

(٢) نفس المصدر ص ٣٥ .

أسلوبها - فيمتاز بالصفاء ، والتهديب ، والدقة في صوغ العبارة - والشعر البرناسي شعر مقفى وموزون ، موشح ، وقد عمل البرناسيون على إعطاء الفن قيمته الذاتية الخاصة ، فاعتبروا الفن هو البحث عن الفن ، « فجوهر البرناسية أو قاعدتها الأساسية هي الفن للفن » .

وقد استندت البرناسية في حركتها على التقاليد اللاتينية والهلينية القديمة ، وبذلك كانت نتيجةها الحتمية الوقوف في وجه الديانة المسيحية ، فكان مما ترجمه « دى ليل » شعر الأعلام من شعراء اليونان . . وقد انقلب في نهاية الأمر دعوة إلى تحطيم المجتمع من أساسه ، وخروجاً على الديانة المسيحية ^(١) . وهذا عكس مانراه في بعض خصائص الرومانسية التي نزعته إلى الصوفية ، والإيمان العميق بالمسيحية ، وتمجيد العصور الوسطى ، كما تمثل ذلك في بعض زعمائها « كجرن رسكن » ، وهو الصوفي الذي يجب من الأشياء روح الله الكامنة فيها ^(٢) ، وكذلك تحول الكثير من الرومانسيين من البروتستانتية إلى الكاثوليكية « كشانونريان » و « لامينيه » ، و « هالر » ، و « فردريك شليجل » ، « ونيومان » الخ ^(٣) .

وعليه - يمكن القول بأن البرناسية كانت كلاسيكية من بعض الوجوه في اعتمادها على التراث اليوناني القديم ، ونزعته ضد المسيحية . . ورومانسية من وجوه أخرى في تضمينها الصورة ، والحرية الرومانسية ، هذا إلى أن لها إبداعاتها الفنية الخاصة في حركتها ، وموضوعها ، وأسلوبها . . كما ذكرنا آنفاً . ويعتبر الشاعر مورياس (١٩١٠) أحسن من يمثل هذه الاتجاهات في النزعة البرناسية ، فقد كان هذا الشاعر يوناني الولادة ، فرنسي الثقافة ، كلاسيكي النزعة ، ميالاً إلى العواطف القوية البسيطة . وقد نشر كتابه عام ١٨٨٤ ، وهو ذكريات باحث قديم يميل فيه إلى الأدب « التفهقري » . أما صورته فبرناسية واضحة ، وشعره في طريقه نظمه يتراوح مع القوانين التي سنّها « فرلين » ^(٤) . . وهو بعيد عن الرمزية ، فصرح بقوله لدى صدور كتابه ١٨٩١ إنني

(١) أحمد أمين - قصة الأدب في العالم ص ١٧٤ .

(٢) نفس المصدر ص ٩٨ .

(٣) شلى - بروميثيوس طليقاً - ترجمة لويس عوض ، القاهرة ١٩٤٧ ص ٤٨ .

(٤) أنطون غطاس كرم - الرمزية والأدب العربى الحديث ص ٦٥ - ٦٦ .

أنفصل عن الرمزية ، وينبغي أن ننشئ شعراً مطلقاً قوياً جديداً صافياً خليقاً بأن يقابل بالشعر القديم^(١).

وختاماً - نرى أن البرناسية قد كونت في ذاتها نزعة قوية ، لها تكوينها الفني والأدبي الخاص ، حيث نصبت نفسها حصناً قوياً في وجه التيار الرومانسى المتداعى ، وتيار الرمزية المتصاعد ، ولكن لم يبق هذا الحصن شائخاً ، إذ سرعان ما أصابه التصدع «مادام تاريخ الفن تياراً مستمراً من ردود الفعل» لا تستطيع أن توقف عجلاته القلاع والحصون ، وهكذا حلت الرمزية محل البرناسية ، وشقت طريقها في عالم الفكر الأوربي في المثلث الأخير من القرن التاسع عشر^(٢).

المدرسة الرمزية (٣):

سادت فرنسا في القرن التاسع مذهب أدبية جديدة النزعات : من مذهب الرومانتيكيين الإبتدعيين ، والمذهب البرناسى الواقعى . . فالرومانتيكية تحررت من تقاليد الكلاسيكيين ، والبرناسية الواقعية ردت إلى الرومانتيكيين روح الاعتدال بعد أن غالت في منهاجها الأدبى غلوّاً شديداً واتخذت من الشعر عمرياً لفظياً يخضع خضوعاً أعمى لقواعد الوزن والقافية والتقيد في الأسلوب ، وكان مذهبها الجمال للجمال . . حتى إذ بليت جدتها وزهبت روعتها ، خلفها المذهب الرمزي الجديد ، الذى جذب إليه أكثر الشعراء الموهوبين وظهرت دعوته في مظهر الثورة على التقاليد الشعرية والمذاهب الأدبية ، وأعلن أن العالم ليس سوى مجموعة طلاسم ودنيا تخلفها المخيلة الجبارة لا الملاحظة العابرة ، وكان محاولة جديدة للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس الإنسانية ، مع الاستعانة في هذا بجرس الألفاظ وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل . . فهو أدب انطباعى يقتضى التأمل العميق لفهم موضوعه وتذوق فنه والفناء في الفكرة التى خلقها الشاعر ، والهيام بعبادة الجمال والتصوف ، والاحتفال بتجارب العقل الباطن ، والميل إلى الغموض والإيهام ، والتجارب الموضوعية الموزعة بين الحلم

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) راجع مجلة الأدب ١٩٥٣ - من مقال للأستاذ مولد الأعظمى .

(٣) راجع الرمزية لسهرى القلأى ص ٢٥ - مذهب النقد الأدبى .

واليقظة والوعى ، والأرض والسماء^(١) ، وعكف الرمزيون على الغوص في أعماق النفس الإنسانية ، ومعالجة الحياة الباطنية للإنسان لا على طريقة الكلاسيكيين الذين كانوا يبحثون في النفس معتمدين على العقل وحده ، بل جعلوا أساس عملهم الفني التغلغل في أعماق العقل الباطن عن طريق المخيلة . فكان عملهم قائماً على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية كالرومانسية وإن خالفتها في طريقة التعبير .

وأول دراسة عن الرمزية وأغراضها وتوجيهها للشعر كتبها الشاعر الفرنسي مورياس ونشرها عام ١٨٨٦ ، ولكن الرمزية في الأدب كانت قبل ذلك التاريخ ، فكانت تظهر بين الحين والحين كلما أراد شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وبرزت بوجه خاص في أدب الصوفية ، واستمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » وأدب « بودلير » ، وغيره من أدباء القرن التاسع عشر في فرنسا ، فكان الشعر الرمزي كالحلم الخفى يخاطب العاطفة ولا يأبه للعقل مطلقاً ، كاللحن الجميل الذى يتحدث إلى المشاعر قبل أن يتحدث إلى العقل ، ولذلك كان السر في جمال الشعر الرمزي هو طابع الغموض الذى يلابسه ، والغموض فيه هو عنصر قوته ، ومن ثم اهتم الرمزيون بالنفس أكثر من اهتمامهم بالطابع الإنسانى .

والأدب الرمزي محاولة من الأديب للإفصاح عن العواطف المكبوتة في أعماق النفس البشرية ، وإيجاء صور من العقل الباطن إلى قارته مستعيناً في ذلك بجرس الألفاظ ، وإيقاع الوزن ، وتركيب الجمل ومعانيها الدقيقة ، فهو أدب انطباعى يقتضى التأمل العميق لتفهم موضوعه ، وتذوق فنه ، والفناء في الفكرة التى خلقها الشاعر : إن الشعر الذى غزا كل أفق من آفاق الفكر والحياة قد نفذ إلى صميم النفس يستجلب غوامضها الخافية على الوعى ، العصبية على التحليل ، فكانت الطريقة الرمزية التى يقوم الرمز فيها على التوافق بين المادة المحسوسة والفكرة المتخيلة .

نشأ المذهب الرمزي في فرنسا في سنى العقد الثامن من المائة التاسعة عشرة ، ولم

(١) ص ١٢٦ الشعر المعاصر - السحري .

يلبث أن امتد إلى الأقطار الأوروبية الأخرى على أن الرمزية كانت قد ظهرت بين حين وآخر كلما حاول شاعر أن يترجم عن مشاعره الخفية بالرموز ، وقد برزت بوجه خاص في أدب الصوفية . أما الطريقة الرمزية من حيث هي حركة أدبية منظمة فقد استمدت عناصرها من موسيقى « واجنر » التي تمس تواقعها أوتار النفس الخفية ، وأثار بعض الأدباء ، من فرنسيين وغيرهم ، ولا سيما شارل بودلير (١٨٦٧ - ١٨٢١) الذي استخرج لأول مرة من اليأس والشر روائع شعرية خالدة ، بودلير الذي قال يصف الجمال في « أزهار الشر » : « إنني جميلة ، يابنى الموت ، كحل من الحجر ، وحضنى الذى أدمى الجميع واحداً فواحداً قد خلق لي لهم الشاعر حباً خالداً وأخرس كاللادة » .

« إننى أستوى على عرش الجلد الأزرق كبلهيب^(١) يعجز الأنعام ، وأقرن قلباً من الثلج بنقاوة الإبرز أكره الحركة التى تقلقل القسيات ، ولست أعرف البكاء ولا الضحك أبداً الدهر » .

إن الشعراء ليستنفدون أيامهم في دراسات عقيمة أمام مواقف المهيبة التى تحاكي روائع الأنصاب ، فإن لى ، لسحر هؤلاء العشاق الطائمين ، مرايا مجلوة تسكب الجمال على كل شئ : « عيونى ، عيونى الواسعة ذات الصفاء الخالد » .

ولم تقتصر الطريقة الرمزية على الأدب بل تعدته إلى الفنون الأخرى ، فظهرت في الرسم في المذاهب المعروفة بالانطباعية ، والانطباعية المتأخرة ، والتكعيبية ، تلك المذاهب التى تحاول أن تنقل إلى الناظر الدوافع المبهمة التى حركت ريشة الرسام .

رفع لواء الشعر الرمزي عند نشوئه صفوة من الشعراء ، وكان أستاذ المذهب الأول بولى فرلين (١٨٤٤ - ١٨٩٦) ، الشاعر ذا السيرة العجيبة الذى بدأ حياته الأدبية على المذهب البرناسى ، ثم ذاع بين الشعراء الرمزيين اسمان : مالرميه ورامبو . ولد استيفان مالرميه سنة ١٨٤٢ وتوفى سنة ١٨٩٨ ، وكان مدرساً للغة الإنكليزية في بعض المدارس الفرنسية . أثر أسلوبه أعظم التأثير في المعاصرين والمتأخرين ، وقد قال فيه أحد النقاد : « لقد خلق مالرميه شيئاً فشيئاً رياضيات « الكلمة » وفن الإيحاء هذا الذى برز

(١) بلهيب : أبو الغول .

في عنفوانه في أخريات قصائده ، لكن خطراً قد ترقبه ، فإنه « لا طريق أقرب إلى العجمة من التعلق الوثيق بالفكر الخالص » ، على ما قال فاليري ، وهكذا قد طلب الشاعر من قارئه جهداً عظيماً لفهم معانيه واستكناه خفايا أقواله ، حتى ليتمكن القول إن خلق القصيدة الحقيقية لا يتم إلا بتلاقى الفكرين وتغامرهما .

إن هذا القول لينطبق في الحقيقة على شعر جميع أشياع المدرسة الرمزية ، الذين لا بد لفهمهم من تأمل كلامهم وإنعام الفكر فيه طويلاً . ولكن متى اجتاز القارئ هذه الصعوبة ، فأية لذة روحية تنتظره ، وأية آفاق بكر تفتح لناظره ! فلنفكر هنيهة في هذه المقطوعة المترجمة عن مالرييه ، وعنوانها « نسيم البحر » : ألا نشعر بالقيود التي تكبل الشاعر وتضيق عليه تضييقاً ، ألا نشعر بالدواعي الخفية التي تهيب به إلى الانطلاق ، وبالسحر الغريب الذي يجذبه إليه جذبا ، ألا نشعر أخيراً بالإشفاق ، بالخوف ، باليأس الذي يثير بين جوانحه شعوراً بهلاك قد يترقبه حتى في تلك المغاني السعيدة النائية ؟ . ولكن لنصغ إليه : « إن الجسد لحزين . آه » وقد قرأت كل الكتب « فياليتني أهرب ثمة ، وإنني أشعر بالطيور سكرى لأنها هناك ، حيث الزيد المجهول والسماء » .

« إيه » أيتها الليالي ، لأشء يستبقى هذا القلب الذي ينغمس في البحر ، لا الحداثق القديمة المنكسة في العيون ، ولا الضياء الفامر الذي يسكب مصباحى على الورق الخالى الممتنع في بياضه ، ولا الزوجة الشابة التي ترضع وليدها . « إننى سأذهب ، فيا أيتها السفينة المهتزة السوارى ، ارفعى القلوع نحو طبيعة غريبة . « إن ملالة شقية بأمال قاسية لا تزال تؤمن بوداع المناديل الأخير .

« ولربما كانت الأشعة تمهذب الأعاصير كتلك التي تميل بها الرياح نحو المناوية ، ضائعة بلا أشعة ولا جزر خصيبة ، ولكن يا أيها القلب ، استمع إلى غناء النوتية » .

إن معظم شعراء المذهب الرمزي غريبو الأطوار ، عجيبو السيرة ، ولكن أغربهم شأنًا وأعجبهم بلا نزاع هوجان رامبو (١٨٥٤ - ١٨٩١) . لازم المجالس الأدبية في باريس وهو لم يكد يبلغ الحلم ، فما أشرف على التاسعة عشرة من سنه حتى نشر ديوانه

الصغير الموسوم « بموسم في الجحيم » . ولما بلغ العشرين طلق الأدب ، وضرب في القارة الأوربية يقيم على وجهه ، ويمتحن ماتيسر من المهن ، ثم عملية احتراف تهريب السلاح إلى الحبشة حيناً ، وعاد بعد ذلك إلى باريس حيث برزت ساقه إثر جراحية أجريت له ، ولم يقعه ذلك عن الترحال ، فأدر كته منيته في مرسيلية ، وعمره سبع وثلاثون سنة . وقد قال فيه بعض الناقدين : « لاجدال أن في أدب رامبو قد برز العقل الباطن ، لقد ظهر العقل الباطن للمرة الأولى بشكل مقدس . انبعث من قصائد هذا الصبى ، كالينبوع العجيب المتدفق من الصخرة ، قوة كانت إلى ذلك الحين مجهولة ، قوة عنيفة قاهرة محررة صافية ، قوة تهيم وترفع ، إن هذا البوهيمي الساذج قد بعث بلا نظام ، وحتى بلا جمل ، وبصور وكمالات مشتقة اتفاقاً في ذهنه المستفز عالماً من الأصوات والألوان والصور ، لقد رسم لنا أخيلته الصادرة حية شاكية السلاح من فكره ، عصبية على المنطق والروية ، ولكنها على ذلك رائعة دافئة ، وفي هذه السكرية حرر الفريز من آخر أكباله ، وأطلق الشعر من القوالب التي استحدثها البرناسيون ، عاد إليها بعد ذلك الاتباعيون الجدد .

وقد لوحظ أن كثيراً من شعراء فرنسا الرمزيين كانوا من الأجانب الذين نظموا باللغة الفرنسية . ولا محل هنا لتعداد هؤلاء الشعراء ، ونكتفي بذكر أشهر من انتمى إلى هذا المذهب الأدبي ، أو مر به عهداً ، كجان مورياس (١٨٥٦ - ١٩١٠) ، وجول لافورغ (١٨٦٠ - ١٨٨٧) ، وألبير سامان (١٨٥٨ - ١٩٠٠) ، وغستاف كهن (١٨٥٩ - ١٩٣٦) ، ولورانت تايلاد (١٨٥٩ - ١٩١٩) والبلجيكيين أميل فرهارن (١٨٥٥ - ١٩١٦) وموريس ماترلنك (ولد ١٨٦٢) ، ورمي دي غورمونت (١٨٥٨ - ١٩١٥) وهنري دي رنبيه (١٨٦٤ - ١٩٣٦) ، وفرنسيس فييله غريفان (١٨٦٣ - ١٩٣٧) ، وفرنسيس جام (١٨٦٨ - ١٩٣٨) ، ويول كلودل (ولد ١٨٦٨) ، وغيرهم .

وقد نالت الطريقة الرمزية مقاماً في مختلف آداب الأمم الأوربية الحديثة وحسبنا أن نترجم فيها إلى مقطوعة جميلة للشاعر الإنكليزي ستيفن سبندر المولود سنة ١٩٠٩ :
«أهى بطله ، العين المستقرة ناعمة في الوجه ، كبركة تحف بها الأنصاب ، لأنها

تبصر تتطلع إلى النور ، وتخترق حُجب الظلال ، وتشق ظلمة الليل كالماس لتبلغ القمر ، وتصبر على التحديق مليون سنة إلى الوراء في الشمس الملتصعة برداء القدم ؟ .

أم هو بطلٌ ، العقل المحبوس عمره في قحف الدماغ ، الكامن شبه الجاسوس في أعماق المخ ، حيث لا تناله يد التشريح ، لأنه بلغ من أقاصى الشمال مالم يبلغه الرواد ، وليس يتجمد في الفضاء المحيط بالنجوم ؟ إن العين ترى ماتراه والعقل يعلم مايجب أن يعلمه ، فلا تقولن : إننى كنت بطلاً ، إنها قد استخدمت عيني ، وأدركت بعقل ، أعملى وليدة الإرادة الشاعرة » .

وكل قارئ للأدب الأمريكى قد يحس بأثر المجاز والرمزية في نواحي هذا الأدب . . فكان « بو » يحتضن الرمزية الفرنسية ، وكان « هاوثورن » و « ملفيل » يريان العالم المادى على أضواء الفطرة التى تنطوى على معان . .

وتنقل ذهن « هوتيان » من مجاز إلى آخر متحدياً نظام التفكير المنطقى ، في حين أن « اميرسون » كشف - في القسم الذى كتبه عن « اللغة » في مؤلف « مانير » عن نظرية في المجاز سادت كل مؤلفاته .

على أن الدراسة التى أوردها « فيدلسون » في كتابه « الأدب الرمزي في أمريكا » هى المحاولة الأولى للدراسة الرمزية - أو المجاز - كعنصر من عناصر الأدب فحسب ، وإنما كقوة مميزة ومكيفة للأدب الأمريكى في منتصف القرن التاسع عشر . وقد بين المؤلف أن المجاز الأمريكى لم يقتبس عن المصادر الأوروبية ، ولا هو استيراد لها ، وإنما هو مجاز جديد نشأ عن الجو الأدبى والفكرى الخاص في أمريكا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . ولقد جمع المؤلف في كتابه بين التاريخ الفكرى والأسلوب الأدبى ، وتضمن ألواناً من النقد التحليل لبعض المؤلفات الفردية ، في إطار نظرى جديد . . وبدأ بتقدير مؤلفات « هاوثورن » و « هوتيان » وملفيل « و « بو » وخرج من هذا التحليل النقدى بأنها كانت محاولات متباعدة في ميدان الجهاد لحل المشكلات المتوارة خلال جهود جريئة مبتكرة - في بعض الأحيان - أو تجارب في التفكير الرمزي ، وينساق الكتاب بعد ذلك إلى تقدير المجاز عموماً ، والمجاز الحديث بوجه خاص ، ثم إلى

استعراض آثا ذلك فى تاريخ الفكر الأمريكى من القرن السابع عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر ويعقب ذلك بفصل عن « إيمرسون » وتلميذه « ثورو » ، وعن كاتب ثالث أقل منها شهرة هو « هوريس بوشنل » ، كأثلة للأدب الرمزى غير الانتقادى ، ثم ينتهى المؤلف فى الفصل الأخير إلى ربط الأسلوب المجازى الانتقادى الذى انتهجه « ملفيل » بالأدب الحديث .

ولبول فاليرى قصيدة « المقبرة البحرية » التى نظمها فى مقبرة مشرفة على البحر ، وقد أثارت هذه القصيدة جدلاً شديداً بين النقاد والشعراء والأدباء ، وترجمت إلى اللغات الحية ، وهذا جزء من ترجمتها لبعض أدبائنا المعاصرين :

إنها قدسية ، مغلفة	نارها توقد من غير غذاء
خيم الصمت على أرجائها	وعلى صفحتها رف الضياء
سقطت أضواؤها وهاجت	وأثارت فى أسباب الطرب
فظل كالذئب مدودة	وقبور رصعوها بالذهب
أرايت الظل فى أكنافها	حيث يرتج على الظل الرخام ؟
وهناك البحر فى غفوته	قد ترامى قرب أجداث ونام
هاهنا أمواتنا قد جثموا	مدفنا أجسادهم هذا التراب
طاوياً أسرارهم فى جوفه	ألنشر ينطوى هذا الكتاب ؟

إلى آخر هذه القصيدة الطويلة ، وقد كتب الدكتور طه حسين عن هذه القصيدة يقول (١) : « أنفق النقاد الفرنسيون أعواماً يدرسون هذه القصيدة ويحلونها ، ويلتمسون معانيها وأغراضها ، ومظاهر الحسن ودخائله فيها ، فرفعها بعضهم إلى أرقى منازل الآيات الشعرية الخالدة ، ونزل بها بعضهم إلى حضيض السخف الذى لا ينبغى الوقوف عنده » . وكان مثار الاختلاف هو مذهب الشاعر فى فن الشعر وما ينبغى له من الارتقاء عن هذا الوضوح الذى يفسد الفن إفساداً . ويقربه من الإبتذال ، فبول فاليرى يرى مثلاً أن جمال الشعر يأتى من أنك تجدد اللذة الفنية فى نفسك كلما جددت

(١) العدد التاسع عشر من مجلة الرسالة .

قراءته ، ومن أنك تستكشف في القراءة الثانية من فنون الجيال مالم تستكشفه في القراءة الأولى ، بل تجد في كل قراءة فناً جديدة من الجيال لم تجدها في القراءات التي سبقتها ، وموت الأثر الفني يأتي عنده من فهم الناس له .

هذا هو المذهب الرمزي الذي تردد صداه في شعر بعض الشعراء المعاصرين : أمثال أبي شادي ، وإيليا أبي ماضي ، وحسن كامل الصيرفي ، وكان كذلك الدكتور بشر فارس - من رائدي الشعراء الرمزيين المعاصرين . ويذهب جورج صيدح إلى الإزراء بالرمزية ، وعلى ذلك الرأي وديع فلسطين^(١).

وللمذهب الرمزي أصول في أدبنا العربي القديم عند أمثال الحلاج والجنيد والحيام وابن الفارض وابن عربي وسواهم .

وقد عرف النقاد العرب القدامى فن « الرمزية » ، وألما ببعض خصائصها إلاماً مناسباً ، فكان الصابي الكاتب المشهور يقول : « أفخر الشعر ماغمض عنك فلم يعطك إلا بعد محاطة منه » ، وقد عرض الجاحظ في كتابه « البيان والتبيين » للوضوح والغموض كثيراً ، وكان يشيد بالوضوح ويؤثره . . وتحدث عبد القاهر الجرجاني في كتابه « أسرار البلاغة » عن الغموض في الشعر ، وقسمه إلى ماسببه الخطأ في الأسلوب ونظم الكلام أو طريقة الفكرة وأدائها فرفضه ، وإلى ماسببه دقة الفكرة وعمقها فقبله وأشاد به وحمل كلام الجاحظ عليه ، ونحن مع عبد القاهر في كل ما قال ، ونحيلك على هذه الفصل الجميل من كتابه^(٢) لتقرأه بإمعان وروية ، فهو يكشف لنا عن عبقرية . ومن أجله نعد عبد القاهر أول واضع لمذهب الرمزية في النقد الأدبي عند العرب ، وإن شئت فاستمع لما يقوله عبد القاهر : « من المركوزة في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشفغ ، وكذلك ضرب المثل لكل مالطف موقعه ببرد الماء على الظما »^(٣).

(١) ص ٥٨ - ٦٧ قضايا الفكر في الأدب المعاصر لوديع فلسطين .

(٢) ص ١١٨ من أسرار البلاغة وما بعدها .

(٣) ص ١١٨ الأسرار .

ويقول عبد القاهر أيضا : « فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزير المحتجب ، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه . ثم ماكل فكر يبتدى إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا حل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدف ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة ، كما ليس كل من دنا من أبواب الملوك فتحت له ^(١) .

ويوضح عبد القاهر رأيه فيقول : « هذا وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون من الوضوح ، أغناك ذلك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفا ، فإن المعاني الشريفة اللطيفة لأبد فيها من بناء ثان على أول وردت إلى سابق ^(٢) . هذا وإن توقفت في حاجتك أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله ، فهل نشك في أن الشاعر الذي أداه إليك ، ونشر بزه لديك ، قد تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب حتى كان الامتناع والاعتياص . ومعلوم أن الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا بعد احتمال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتفخيجه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقاة الكرب دونه ^(٣) . ويدخل عبد القاهر التمثيل فيما يحتاج إلى الفكرة والإمعان والروية ، فيقول : « المعنى إذا أتاك ممثلاً فهو في الأكثر يتجل لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة ، وتحريك الخاطر له ، والهمة في طلبه ، وما كان منه اللطف كان امتناعه عليك أكثر ، وإبازة أظهر ، واحتجابه أشد ^(٤) .

ويقول ابن سنان الخفاجي الناقد القديم المعروف في كتابه الرائع « سر الفصاحة » يصف مذهب أبي العلاء في الغموض ، واختلاف النقاد في هذا الغموض وبلاغته : « جرى ^(٥) بين أصحابنا في بعض الأيام ذكر شيخنا أبي العلاء بن سليمان ، فوصفه وأصف بالفصاحة ، واستدل على ذلك بأن كلامه غير مفهوم لكثير من الأدباء ،

(١) ص ١١٩ المرجع نفسه .

(٢) ص ١٢٢ المرجع نفسه .

(٣) ص ١٢٢ المرجع نفسه .

(٤) ص ١١٨ المرجع نفسه .

(٥) ص ٦٧ سر الفصاحة - طبعة الخفاجي .

فمعجبنا من دليله ، وإن كنا لم نخالفه في المذهب ، وقلت له : إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها فقد عدلت عن الأصل أولاً في المقصود بالفصاحة التي هي البيان والظهور ، ووجب عندك أن يكون الأحرص أفصح من المتكلم ، لأن الفهم من إشارته بعيد عسير ، وأنت تقول : كلما كان أغمض وأخفى كان أبلغ وأفصح ، وعارضه أبو العلاء صاعد بن عيسى الكاتب ، وقال : صدقت ، إننا لا نفهم عنه كثيراً مما يقول إلا أنه على قياس قولك يجب أن يكون ميمون الزنجي الذي نعرفه أفصح من أبي العلاء لأنه يقول مالا نفهمه نحن ولا أبو العلاء أيضاً ، ويتكلم ابن سنان على الوضوح ، ويعدده - دون الغموض - من شروط الفصاحة ، وذكر رأى الصابى الذى يرى الغموض بلاغة في الشعر دون الثر ، ونقده ، وذكر رأياً لأبى تمام في الوضوح والغموض وعرض لبعض مثل من شعر أبى الطيب فيها غموض وخفاء إلى غير ذلك مما درسه في هذا البحث ^(١) ، الذى يشرح لنا فيه الآراء المختلفة حول الغموض ومكانه من البلاغة ، وإن كان ابن سنان نفسه لا يرى في الغموض بلاغة . . ومن قبل هؤلاء النقاد دافع أبو تمام الشاعر عن مذهبه في الغموض ، حين قال له ناقد : لم لا تقول ما يفهم ؟ فأجابه : ولم لا تفهم ما يقال ؟

وقد اختلف أدباؤنا المعاصرون في الغموض والوضوح اختلافاً كبيراً ، فكتب البعض ناقداً المذهب الغموض ، ومنهم عباس فضل ، وغيره ، وكذلك رآه أحمد أمين يرجع في كثير من أسبابه إلى « فقر اللغة وقصورها عن الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية وميوهم ورغباتهم » . وسواء رضينا أم غضبنا فسيستمر الغموض - كما يقول - مسيطراً على الشعر حتى تتضح الحياة النفسية ، وهذا مالا نوافقه عليه ، ولا نذهب مذهبه فيه ، ويقول عباس فضل من مقالة له نشرها في بعض المجلات الأدبية : « كل بديع في هذا الكون من منظر ، إلى صوت ، إلى شعر يلازمه الوضوح الذى هو جوهر الجبال الحقيقى » . ولكن العقاد يرى أن وراء الغموض في الشعر والأدب إبداعاً فنياً ، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرة فيجد فيه كل مرة من معاني ما لم يره في القراءات السابقة وهو رأى الدكتور طه حسين ولقيف من النقاد ^(٢) .

(١) ص ٢٠٩-٢١٨ من الفصاحة .

(٢) راجع كتاب البرزية للدرويش ، وكتاب الأدب الرمزي في أمريكا لتشارلس فيلسون ، أستاذ بجامعة ييل .

وينكر شكرى الرمزية ، وكذلك الزيات ^(١) الذى يراها نوعاً من الحذقة والإغراب ^(٢).

المدرسة السريالية ^(٣) :

هى نزعة أدبية متطرفة تدین بالحرية المطلقة ، والخروج على كل عرف وتقليد ، فهى فى الأدب تنفر من موضوعات الفكر الجارية ، وتحقر الأساليب السائدة فى أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها ، وتسخر من العقل ومنطقه وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية ^(٤) . فالسير يالية إملاء للفكر بدون رقابة العقل ، وبعيداً عن كل اهتمام فنى أو أخلاقى .

ومن دعائها فى فرنسا : « ريمبو » ، و « لوتر يامو » وفى إنجلترا : « دافيد جاسلوين » . وقد تأثرت فيها تأثرت بـسيكولوجية فرويد ، وفلسفة هيجل . وشعراؤها يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور ، بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقى ، ولا بنظام الكلمات والتقفية .

وقد يشابه مذهبهم مذهب أهل الطبع فى الشعر العربى ، فهم يرسلون شعرهم إرسالاً عفواً الخاطر والقرينة ، ويقولون : إن الشعر الذى يحىء غير ذلك ويكون مفعماً بالتفكير لا يعيش ، لأنه ليس مستمداً من نبع الوحي والإلهام والشاعرية ، ومن ثم لا يهتم « السرياليون » بأن ينظموا شعرهم على نظام الشعر الحر ، أو الشعر المرسل ، أو الشعر المقفى ، أو يكون مزيجاً من هذه الألوان والأنواع .

ويظهر هذا المذهب الجديد فى شعر بعض شعرائنا ، مثل « كامل أمين » ، وكامل زهيرى ، وعادل أمين ، ومحمود حسن إسماعيل الذى له ناحية كلاسيكية فى تعبيره ، وناحية رومانسية فى موضوعاته .

(١) ص ١٥٧ دفاع عن البلاغة ط ١٩٤٥ .

(٢) ص ١٥٩ المرجع السابق .

(٣) راجع ص ٥٠ وما بعدها من مذاهب النقد الأدبى .

(٤) ص ١٤٠ و ١٤١ من الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - للسحرى .

وقد خطت الدادية في اتجاه الوعى الباطن والاتجاه السريالى حتى قال سوبو : ضع الألفاظ فى قبة ، ثم أخرج منها مايعن لك ، فهذا يصنع الشعر الدادى . . يقصد أنه يخرج بعيداً عن رقابة العقل .

ويرى العقاد^(١) أن الفن « لابد أن تتوافر فيه شروط ، وأن الشرط الأول فيه هو أن تكون له قواعد ومقاييسه ، وأن يستطيع الناظر إليه - اعتماداً على هذه القواعد والمقاييس - أن يميز بين الصادق منه والكاذب ، وأن يدل على أسباب الصواب فيه والخطأ ، أو أسباب الاستحسان والاستهجان ، فليس بفن على الإطلاق شئ يبطل فيه كل دليل على جودته أو رداءته غير اللفظ ، بدعى الوعى الباطن ، أو بما فوق الواقع ، أو مادون الواقع ، إذا شاء من شاء أن يجعل « مادون الواقع » اسماً من هذه الأسماء .

فليست عنده السريالية والتجريدية مذاهب ولا مدارس قائمة على أصول الفنون الجميلة ، ولكنها أخرى أن تسمى « موضات » أو « تقليعات » كتقليعات « الموضة » التى تخترع لتزول بعد حين ، ولا تخترع للبقاء والاستمرار ، وإنك لتستطيع أن تتحدى كل لاخط بأسماء هذه التقليعات أو هذه الموضات أن يرفض صورة واحدة من صورها ، ويذكر لرفضه سبباً يعارض من يستحسن هذه الصورة يعينها ، لغير سبب كذلك .

أما التطور الفنى فلا يطلق على دعوة أو دعوى تقتل الفن وتلغى وجوده ، ولا يقال إننا نظور الكائن الحى ونجدده ونحن نزهق روحه ونحلل جثته إلى عناصرها الأولية فى التراب .

وما هو « التجريد » بالنسبة إلى الفنون « التشكيلية » وإن لم يكن إلغاء لوجودها وإزهاقاً لحياتها ؟ ! وكيف يكون تطوراً للرسم والشكل والتلوين شئ يمحوها ويطلها كأنها عدم لم يكن له وجود قبل الآن ، وما الفرق بين وجود الفنون الإنسانية وعدمها فى العصور الماضية بالنسبة لهذه التقليعات التى يتساوى الراسم فيها وغير الراسم ، كما يتساوى الأعمى والبصير فى مسألة التلوين ؟ .

(١) من يوميات العقاد فى جريدة الأخبار عام ١٩٦٢ .

إن التصوير يموت في اللحظة التي ينتقل فيها من عالم الحس الصادق إلى عالم التجريد من كل محسوس ، وماذا يتعلم المصور « التجريدي » في مدرسته ليكون مصوراً متقناً لفنّه ؟ وماذا يبقى بعد تقرير التصوير « التجريدي » من الفارق بين تعليم المصور وتعليم الكاتب ، وتعليم الطبيب النفساني ، وتعليم كائن من كان من مصوري الوعي الباطن بغير شكل ولا مثال ؟ .

فالمدارس التي تسمى بالسريالية أو التجريدية خلاصة الرأى فيها أنها لامدارس ولافنون ولاتطور ولاتصوير ولا غير تصوير ، لأن المدارس تعلم شيئاً ، وهذه لا تعلم شيئاً ولا محل فيها للتعليم ، ولأن الفنون قواعد ومقاييس وهذه تبطل كل القواعد والمقاييس ، وإننا التطور استمرار للحياة ، وهذه تلغى كل ما كان للفن من حياة ، وإننا التصوير « صورة محسوسة قبل كل شيء ، وهذه تنتقل من عالم المحسوس إلى عالم التجريد .

والجهل وحده هو الذي ينجّل إلى الأدباء أن « الوعي الباطن » تطور جديد في القرن العشرين ، لأن الأطباء النفسانيين عبروا عنه أخيراً هذا التعبير ، فقد كان الوعي الباطن منذ كان الإنسان ، ولم يكن وجوده قط ذريعة لإلغاء الحس الظاهر ، ولا لإهمال رؤية العين ، وسإع الأذن ، وشم الأنف ، وذوق اللسان ، وليس المطلوب منا اليوم أن نلغى ذوق الطعام بالأسنة والأفواه لأن الأقدمين كانوا يذوقون طعامهم بها قبل اكتشاف الوعي الباطن المزعوم في القرن العشرين .

مدرستا الفن للفن والفن للحياة :

هل للآدب وظيفة أو أنه مجرد تعبير فن جميل ؟ هناك حول هذا الموضوع ثلاث مدارس :

١- المدرسة الأولى : مدرسة الفن للحياة ، أو ما يعبر عنها بالمذهب الواقعي ، الذي يرى أن الآدب ، سواء في ذلك القصة والمسرحية ، والقصيدة الشعرية ، ومثلها

ألوان الفن ، مصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها ، ونتيجة تفكيرها ، ومن ثم يجب أن يكون موجهاً لخدمتها ، والسمو بها . . ولهذا حاول بعض النقاد أن يربطوا بين الأدب والأخلاق والمثل ، فالأدب عندهم لا بد أن يكون أدباً هادفاً يدعو إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، وهذا المذهب الواقعي وإن اتخذ مضمونه من حياة عامة الشعب ومشكلاته ، إلا أن روحه متفائلة ، مؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتي بالخير ، وأن يضحى في سبيله بكل شيء في غير بأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة ، هذه صورة للواقعية ، وإن اتخذت في بعض الأذهان صورة نقد متشائمة سلبية (١).

٢- والمدرسة الثانية : مدرسة الفن للفن ، وأصحابها هم أصحاب المدرسة الفنية التي تنظر للفن كمتعة عادية أو غير عادية ، والتي تمجد التجربة لذاتها وكيفية تناولها لا التجربة لثمرتها ونفعها وتوجيهها . وقد نشأت هذه المدرسة أو هذا المذهب في فرنسا بعد عام ١٨٥٠ م على أساس نظرية الصياغة التي نادى بها البرناسيون . وهذا المذهب كما فهمه النقاد في فرنسا ، وعلى رأسهم « جوتييه » ، ظهر كرد فعل للمذهب الرومانتيكي الذي لا يحفل بغير الترجمة عن العاطفة الشخصية ، وينزل بالأدب إلى مستوى الوسيلة ، من حيث يرى أصحاب « مذهب الفن للفن » أن من حق الأدب أن يصبح غاية في ذاته ، وفناً للفن ، لا مجرد وسيلة للتعبير عن المشاعر الخاصة . . وعلى هذا النحو يبدو أن مذهب « الفن للفن » لاصلة له بالمسألة الأخلاقية وارتباطها بالأدب . . والقول بأن الفن غاية في ذاته لا محل للحكم حكماً أخلاقياً ، بأن يقال إن المذهب مع الأخلاق ، فلا نقول عنه إنه خير أو شر ، ولأنه يياشى الأخلاق أو يعارضها . . كذلك لا يعارض هذا المذهب أدب الكفاح أو الأدب الاجتماعي . . ويتعسف بعض الكتاب فيهاجون « مذهب الفن للفن » ظانين أن في ذلك صرفاً للأدب عن وظيفته ، وأنه دليل انصراف الكاتب عن رسالته .

(١) راجع مقالة مندرج عن الواقعية في كتاب ملهيب النقد الأدبي ص ٣٥-٤١ .

ومن المسلم به أن هذا المذهب هو السائد في النقد العربي القديم ، ومن ثم نجد القاضى الجرجاني وابن رشيق وغيرهما من العرب لا يحكمون على أبى نواس والمتنبى وسواهما على ضوء ما فى شعرهم من مجون أو من ضعف فى العقيدة : وكذلك ليس معنى « الفن للفن » أن يخلو الأدب من موضوع ، وذلك لأنه ليس التفكير أو العاطفة هما الموضوعين الوحيدين اللذين يصلحان مادة للأدب ، بل هناك إلى جانبيهما كافة معطيات الحواس التى نتلقاها من الخارج ، وبخاصة المراتب ، وإلى هذا يشير «بودلير» الشاعر الفرنسى بقوله : « إن الأشياء تفكر خلالى كما أفكر خلالها .

هذا ويتجه الأدب الحديث إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها ، فخاياها ، فهو أدب تحليل أكثر منه توجيه ، وفى هذا خير للأدب ، لأنه لا يمكن أن نتخذ الأخلاق بشىء أكثر من فهم النفس البشرية . هذا والأدب لا يتجاهل مواصفات الأخلاق ، ولكنه يحاول أن يحل مقياساً مكان آخر . فالعمل الأخلاقى عند كثير من الأدباء هو العمل الجميل فى ذاته ، لا الذى يتواضع الناس على خيريته^(١) ، فمذهب الفن للفن لا يعارض الأخلاق ، وإنما يسعى إلى خلق الجمال فى ذاته ، وتحرير الفنون من اتخاذها وسيلة التعبير عن شخصية صاحبها^(٢) .

٣ - أما المذهب الثالث فهو مذهب أصحاب المدرسة الحديثة ، الذين يقفون بين المدرستين السالفتين موقفاً وسطاً ، فيرون وجوب وجود العنصر الشخصى للفنان ، على أن تحوى تجربته كل مظهر من حياة الإنسان ، سواء أكان دينياً أم نفسياً أم اجتماعياً^(٣) .

المدرسة الوجود^(٤)؛

اشتهر فى فرنسا هذا المذهب الجديد للمدرسة الوجودية ، والذى يعد « جان بول

(١) راجع ص ٣٧-٣٣ فى الأدب والنقد لنتور .

(٢) ص ٣٥ المرجع السابق .

(٣) مذاهب الأدب للنفاجى ص ٢٦٦ .

(٤) راجع ص ٥٠ وما بعدها مذاهب النقد ، وص ٤٠٥ من الأدب للمقارن- وراجع (مالأدب تأليف سارتر) .

سارتر « داعيته الأول ، والذي يقوم على أن الإنسان حر في كل شيء عدا ألا يكون حراً ، ولذلك فالإنسان غير مقيد بقانون يحد من حريته ، إنه ذاتي فقط يستطيع أن يختار ما يعمل ، والإنسان المفرد هو وحدة الجماعة والأصل في الوجود . . وللوجوديين آراؤهم في الدين والسياسة والاجتماع والأدب والشعر .

ويقوم محور المذهب الوجودي في الأدب على تمثيل ذاتية الإنسان ، وحقه الحر في التفكير كما يشاء ، وباللغة التي يريد . . ويعمل الشعراء الذاتيون على الدعوة إلى آرائهم في ذاتية الفرد ، وحقه الكامل في الحرية ، وخاصة حريته الفنية الكاملة ، التي تحرره من كل قيد يقيد به النقاد وواضعو أصول النقد والشعر والفن .

ويتزعم الوجودية في فرنسا « سارتر » ، وفي ألمانيا « هيدجر » ، وهى في مظهرها الإلحادى عند « سارتر » و « ألبير كامى » و « جان أنوى » في فرنسا .

المدرسة الإنسانية :

الأدب ، أو الفن عامة ، كائن حى ، لا يعيش على شكل واحد أبداً ، وإنما هو تطور مستمر ، بموضوعاته ، وأسلوبه ، يتحكم فيه في هذه المجالات الأدبية الفنية ، ما يتحكم بشتى ظواهر العلم والفلسفة ، فكرتنا النشوء والارتقاء ، اللتان تظلان تحدان تطور حياته ، في تنازع البقاء نحو الأكثر جمالا ، ونظاماً وقوة ! . . وكما ظلت الفلسفة تجهد في طلبها للوضعية ، والاتصاف بمميزات التفكير العلمى ، الوضعى ، فكذلك ظلت الآداب والفنون تتطور ، نحو أكثر المذاهب تلاؤماً مع متطلبات هذه الفترة ، أو تلك ، من فترات التطور الإنسانى نحو الوضعية ، فمرت بأطوار أساسية ، راحت تسلسل فيها حياتها الأدبية والفنية ، وهى على التوالى : الطور الملحمى ، فالطور الغنائى ، فالطور التمثيلى ، فالطور التعليمى ، تسلسلت في إطارها تلك المذاهب الأدبية الفنية من ملحمة ، وغنائى ، واتباعى ، وإبداعى ، وواقعى ، ورمزى ، وتعاقبت الظهور على مسرح الأدب ، أو الفن عامة ، بين أنصار القديم ،

وأنصار للجديد ، يظلون يتعاورون السبق ، أو التحليق ، في تحقيقهم ما يتلاءم من هذه المذاهب الأدبية الفنية .

وأما الإنسانية في الفلسفة فهي نزعة عقلية جمالية ، راحت تلازم تطور التفكير الإنسانى في مختلف أعصره القديمة والحديثة كحركات أساسية مغروسة في جذور الوجود الإنسانى ، تظل تحدد لبنى الإنسان تطور تفكيرهم ، وسلوكهم الإنسانين : بتمجيدها المتواصل للعقل ، والذي هو النور الطبيعى الذى خص به الإنسان ، أو تمجيدها لقضية الإنسان ، كإنسان حر ، عاقل ، هو ملك هذه الأرض التى تتسلسل عليها حياته ! . . ومن هنا تصطبغ الإنسانية بصبغة ما هى تصطدم به من مذاهب علمية ، أو فلسفية ، ومن هنا أيضاً كان مستواها الذى تكون عليه تخرجتها ، هو نفسه مستوى التجربة الأدبية ، أو الفنية ، التى تسمى « إنسانية » ، لولا أن مدار التجربة الإنسانية فى الأدب ، أو الفن ، هو مدار التعبير الجميل ، فى حين أن مدارها فى الفلسفة هو مدار المعرفة ! ولذلك كان شأن تفسير الأدب الإنسانى ، أو الفن الإنسانى عامة ، هو شأن تفسير أية صبغة ، من الصبغات الأدبية ، أو الفنية ، التى يصطبغ بها هذا المذهب ، أو ذاك من مذاهب الأدب ، أو الفن عامة ، كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! .

والأدب ، أو الفن عامة ، انفعال بالجمال ، ثم تعبير جميل ، بالأدوات والمتطلبات الأدبية ، أو الفنية ، عن هذا الانفعال بالجمال . ومعيار القوة ، أو الضعف فيها ، هو توفير المتعة الجمالية ، أو الأدبية ، أو الفنية ، أو خطوها ! . . وهذا ناشئ من أن التعبير الأدبى ، أو الفنى ، إذا هو لم يكن جيلاً لما كان أدباً ولا فناً !! الأمر الذى جعل الأدياء والفنانين يحرصون على توفير القيم الجمالية - أدبية كانت أو فنية - من أساليب أو أخيلة أو مشاعر ، أو أفكار ، فى أحص خصوصياتها ؟ . . . وحرصهم هذا جعلهم يعرضون عن المعرفة ، التى يقدمها البحث العلمى ، أو الفلسفى ! . غير أنه لما كان

أى أدب كبير ، أو أى فن كبير ، يطمح في كل عصر إلى أن يكون له أساس فلسفى ، يكون هو الحل الذى يقدمه لك هذا الأدب أو ذاك الفن لمشاكل الوجود والحياة ، ثم إنه لما كان أفق الأدب أو الفن عامة ، هو أفق الجزئيات ، أو لنقل الخصوصيات ، أو الذات ، أفق القصص يروىها ، والاعترافات ينشرها ، والمناظر يرسمها ، وكان إلى جانب هذا أفق الفلسفة ، أفق الفكرة المجردة ، والعاطفة العارية ، والخيال المجنح ، فخرج الأدباء والفنانين من حيزهم الأدبى أو الفنى إلى حيز التفلسف عامة يجبر عليهم الخروج عن ذاتيتهم الجزئية ، والخاصة ، إلى مستوى الإنسان ، كإنسان ، يعانون تجاهه قضية الإنسان كإنسان ، أو قضية الإنسانية في تنازعها البقاء ! . . ومن هنا توضع مشكلة الإنسانية في الأدب ، أو الفن عامة ! في مقابل مشكلة الذاتية ، بمختلف أشكالها الأدبية ، أو الفنية ! .

وهكذا تفسر الإنسانية في الأدب ، والفن ، إن لم نقل في الفلسفة عامة ، وهكذا يفهم لماذا تكون الإنسانية هى فن الحياة ، أو فن الوجود نفسه ؟ أو لماذا كان الأدب الإنسانى هو أدب الفترة الوجودية التى تعانيتها فئة متميزة ؟

إن كل ماحققه الإنسانية - أدباً كان أو فناً - من خروج إلى الحيز الإنسانى : من الأفكار، والمشاعر، لانجده في جميع المذاهب الأدبية أو الفنية ، التى يعيش الأدب ، أو الفن عامة ، بمقتضاها كالملاحم ، أو الغنائية ، أو الاتباعية ، أو الإبداعية ، أو الواقعية ، أو الرمزية ! . بل هنالك مذاهب أدبية ، وفنية لا يصح أبداً نعتها بأنها إنسانية ، إلا إذا أنت تأملت مضمونها ، وإلا إذا أنت تأملت أسلوبها ، مثل ذلك : الملاحم التى تقص عليك مغامرات هذا البطل أو ذاك ، ومثل ذلك أيضاً القصائد الغنائية ، أو الاعترافات الإبداعية التى تصور لك أذواق جماعة من الناس ، بأفكارها ومشاعرها الخاصة ، ومثل ذلك أيضاً القصص الواقعى ، أو الروايات الواقعية ، أو القصائد الارتسامية الواقعية أيضاً ، والتى تروى لك أخبار هذه الطبقة أو تلك من طبقات المجتمع .

كل هذه المذاهب بل كل هذه الأساليب لا يصح مطلقاً أن نعتها بأنها إنسانية ، بل

هى نفسها لاتريد لنفسها أن ننعثها بتلك الإنسانية ، وإنما هى نفسها تعمل على العكس لتكون « واقعية » أو لنقل إقليمية ، أو فردية ، أو ذاتية ، أو خاصة .

تصور هذا الجانب من الطبيعة دون غيره ، أو هذا المشهد وحده من الحياة ، تصوريا فيه كل الخصوصية ، المعنوية أو الحسية ، التى تنطق بها هذه الجوانب والمشاهد من الوجود ! . فى حين أن هنالك أيضاً أنواعاً ، وأساليب أخرى من الأدب ، أو الفن عامة ، مثل المسرحيات الاتباعية ، أو القصائد الإبداعية أو الرمزية ، بتحررها بالقدر الذى يستطيعه صاحبها من حيز ذاتيته الفردية ، ويرغبتها فى الوقوف على قضية الإنسان كإنسان فى انفعاله بالوجود ، أو تعبيره عنه ، فهى وحدها التى يمكنك نعتها بأنها إنسانية . بل إنها هى نفسها تعمل للوصول إلى آفاق هذه الإنسانية ، تقف بك يوماً بعد يوم ، وجيلاً بعد جيل ، على قضية الإنسان كإنسان ، بأفكاره ومشاعره^(١) .

ولأريب أننا نحن بحاجة ماسة إلى أدب إنسانى ، يبتغى سلامة العالم وخيره وسعاده ، ويدعو إلى المحبة المتبادلة بين شعوبه ، والألفة التى تربط الشعوب ربطاً قوياً . . وليس أخرى من الشرق مكاناً يشرق فيه الأدب الإنسانى الدينى الذى يحنو على البشرية بأديانها المتباينة ، وأجناسها المختلفة ، فيذيع النور المستمد من تعاليمه السابقة ، يعلم أبناء الأرض المحبة للحياة ، والمحبة للإنسانية المتبعة ، ويهيب لها طريق الخلاص من عناء طويل ، وصراع دام مع قوى الظلم والظلام .

لقد كان الشرق - منذ قرون بعيدة - مولد تعاليم إنسانية ، فقد شهد حيوات مصليحين إنسانيين ، شاءوا أن يسعدوا العالم بدعواتهم السماوية فى الشرق البعيد ، من الصين ، حيث « كونفوشيوس » يعلم الناس الطيبة الحقيقية ، وهى حب بنى الإنسان^(٢) ، وحيث « لاوتسو » فى القرن السادس قبل ميلاد المسيح ، يعلمهم أن « الرجل الحكيم ، ليس لقلبه مقر محدود ، فهو يجد فى قلبه فى قلب كل إنسان ، وهو يعامل الصالح بالصالح ، ويعامل الطالح بالصالح أيضاً ، هو يعامل الأمين

(١) راجع مجلة الأديب البائية عام ١٩٥٠ من مقال للأستاذ علشان المهدي .

(٢) كونفوشيوس ومعتقداته « الدكتور ليونيل جايلز » ، الاتحاد النسائى أيلول سنة ١٩٥١ .

بالأمانة، ويعامل من ليس أميناً بالأمانة أيضاً . وقد ظهر الإسلام وهو أعظم الأديان إنسانية ، وأسماها دعوة للخير الإنساني ، كما ظهرت من قبل أديان سبوية أخرى أشاعت في الناس حب الخير الإنساني عامة .

مدرسة اللامعقول :

آخر تلك المذاهب الفنية ما يسمى بمذهب « اللامعقول » وهو المذهب الذي يدين به الآن عدد من الكتاب والفنانين الذين يرون في أحداث وتصرفات ومواقف عالنا الحاضر ما يدعواهم إلى الإيمان بأن العقل البشري قد أفلس منطقته ، وأن العالم لم يعد يسير على منطق مفهوم أو قابل للفهم ، فجميع أسس الفهم المنطقي بين البشر قد انهارت وأفلست ، ولذلك نراهم يرسمون في أعمالهم الأدبية لهذا العالم صورا يعكس فيها اللامعقول ، وقد اشتهر من بين كتاب المسرح اللامعقول في السنوات الأخيرة ، «صمويل بكييت » الإيرلندي الأصل ، و « يوجين يونسكو » الروماني الأب ، و «داموف » الأرمني السوفيتي ، وكلهم يقيمون في باريس ويكتبون بالفرنسية .

ولم يكد توفيق الحكيم يعود من باريس حتى شهدنا المسرح التجريبي الجديد ، وهو « مسرح الجيب » يفتح أبوابه ويبدأ نشاطه بتقديم مسرحيتين من اللامعقول يثيران ضجة ومناقشات حامية متصلة ، وهما مسرحية « نهاية اللعبة » لصمويل بكييت ، ومسرحية « الكراسي » ليوجين يونسكو .

والظاهر أن توفيق الحكيم قد اهتز وتأثر بهذا الاتجاه الجديد ، فكتب لمسرحيته الجديدة « ياطالع الشجرة » مقدمة ضافية يتحدث فيها عن مذهب اللامعقول الذي يلغى الزمان والمكان ، ويجمع فيها بين المتناقضات ، ثم يزعم أن أدبنا الشعبي نفسه قد عرف اللامعقول ، ويستشهد في ذلك بأمثال شعبية مشهور أخذ عنه عنوان مسرحيته نفسه وهو الموال الذي يقول :

يا طالع الشجرة ، هات لي معاك بقرة .

وإذا كان الأستاذ توفيق الحكيم قد أراد في مقدمة هذه المسرحية أن يوحي بأنها تشبه من قريب أو بعيد منهج أصحاب اللامعقول في التأليف المسرحي فإننا لانتقر هذا

الإيماء ، ونفضل أن نحفظ لأدينا الكبير في هذه المسرحية أيضاً بمنهج الأصيل الذي تميز به في مسرحياته الكبيرة ، أمثال : « أهل الكهف » ، و « بجاليون » ، و « شهر زاد » و « سليمان الحكيم » ، و « السلطان الخائر » ، وهو منهج « الرمزية الذهبية » .

والمسرحية تعرض - كما يقول مندور في مقال - قصة زوج غرس في حديقته شجرة تؤتي أنواعاً مختلفة من الثمار ، ومن الواضح أنها لا يمكن إلا أن تكون شجرة الفن . ثم تغيب زوجة هذا الرجل عن البيت فيتهم بقتلها ودفنها تحت الشجرة ، وكان جثتها نوع من السباد ، ويؤكد هذا الاتهام درويش يلوح أنه عليم بخفايا النفوس ، وتوشك التهمة أن تلتصق بالرجل ، ولكن الزوجة لا تلبث أن تعود إلى الظهور في البيت ، وكان التحقيق السابق لم يكن له من هدف غير الكشف عن النية السيئة التي كانت تراود الرجل ، وكان الدرويش صوت الضمير الذي فضح هذه النية ، وبالفعل لا تكاد الزوجة تعود إلى المنزل حتى نشهد بينها وبين زوجها مشهداً مائلاً في مسرحية « المغنية الصلعاء » لكاتب اللامعقول « يوجين يونسكو » ، وفي هذا المشهد نرى الزوج والزوجة جالسين على مقعدين متجاورين ، والزوج يتحدث عن ثمرة البرتقال التي سقطت من شجرته قبل أن تنضج ، في حين تتحدث الزوجة عن جنينها الطفل الذي أجهضته قبل أن يتم نموه ، ولما كان كل منهما مستغرقاً فيما يشغله : الزوج في ثمار شجرة الفن ، والزوجة في ثمار الحياة ، فإنهما لا يتلاقيان في حوارهما ، وكأن اللغة لم تعد وسيلة للتجاوز والتفاهم بين البشر على نحو ما يوحى « يوجين يونسكو » في مسرحية « المغنية الصلعاء » ، لأننا نعيش في عصر تستغرق كل منا همومه الخاصة وتمنعه عن التجاوب مع الغير .

وهذا المشهد فسر توفيق الحكيم في فن وذكاء استحالة الالتقاء بين الفن والحياة ، فالرجل مشغول بفنه عن زوجته وحياتها ، أي مشغول بفنه عن الحياة ، ولهذا استطعنا أن نفهم لماذا أخذ الزوج ينفذ فعلاً هذه الجريمة التي فضحها من قبل « الدرويش » ، كرمز لضميره الخفي ، وبالفعل لا يلبث أن يقتل زوجته حقناً ، ولكنه في هذه المرة لا يحمل جثتها ليدفنها عند جذور شجرته كسباد لها ، لأنه يكتشف في اللحظة الأخيرة أن السحلية الخضراء التي كانت تظهر له من حين إلى حين خارجة من جحر عند جذور

الشجرة قد ماتت في جحرها ، وكأنه قد اكتفى بهذه السحلية الخضراء كرمز لسحر المرأة سماً لشجرة الفن مما يوحي بأنه يعتقد أن سحر المرأة هو وحده الذى يصلح غذاء لشجرة الفن ، أما جسمها أو جنتها فلا يصلح لمثل هذا الغذاء ، ولهذا يترك جثة زوجته حيث هى ، ويسدل الستار على المسرحية كلها .

فمسرحية « يا طالع الشجرة » ما هى إلا علاج جديد للمشكلة التى شغلت توفيق الحكيم فترة طويلة من حياته ، وهى مشكلة الصراع المزعوم بين الفن والحياة ، التى سبق له أن جسدها مراراً فى الصراع بين الفنان كرمز للفن ، والمرأة كرمز للحياة ، وهل يستطيع الفنان أن يجمع بين الفن والحياة ، أى المرأة ، أم لا يستطيع على نحو ما هو واضح فى مسرحيته « بيجاليون » ومسرحيته الأخرى « شهر زاد » .

المدرسة الطليعية :

حركة أدبية فنية جديدة مسماة بالطليعة ، ويبدو أن هذه الحركة التى تمتد جذورها إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر لا تلاقى الزواج الذى يمكن أن تستحقه فى إنجلترا والقارة الأوروبية ، والملاحظ أن هذه الحركة تلقى اهتماماً فى حقل الرسم والموسيقى فى إنجلترا ، وتعانى من إهمال شديد فى مجال الإنتاج الأدبى من شعر ومسرحية وقصة ، ومن هنا كان اهتمام الملحق الأدبى للتأيمز بتخصيص عدد من أعدادها الأدبية لتوضيح هذه الحركة فى المجالات الأدبية المختلفة على ما فى هذا الأمر من صعوبة « نظراً لاعتداد أنصارها على التعبير الذاتى الذى يمت إلى السريالية بأوثق الصلات ، ولهائهم المستمر وراء الطرافة والحجة ، مما يودى عادة إلى الشذوذ والغموض .

وتعود فكرتها أصلاً إلى عهد الكتاب الفرنسيين الجمهوريين الذين ربطوا بين التقدم الأدبى والفنى ، وبين التقدم الإنسانى ، ومن هنا ظلت الفكرة تحمل قيمة أخلاقية إيجابية كامنة ، على أنه يكاد يتعذر إيجاد تعريف لهذه الحركة بسبب غموضها الذاتى من جهة ، ولأنها من جهة أخرى دائمة التطور ، متعلقة أبداً بكل جديد فى محاولة لمجاراة التطور السريع الذى تتعرض له الحياة نفسها فى هذا العصر الذى يطالعنا كل صباح بصنوف من المبتكرات والمخترعات ما كانت لتحلم بها أية عين خيالية . وقد تمدد

هؤلاء الرواد في مجارة كل جديد ، حتى إنهم استعانوا بآلات الترجمة ، وبأجهزة الإحصاء الآلية من أجل نَظْم الشعر وكتابة الرسائل الغرامية . وفي الملحق الأدبي للتأثير نهاج لهذا الإنتاج ، من المستحيل ترجمتها إلى العربية أو إلى أية لغة غير الإنجليزية ، لأنها عبارة عن أحرف مختلفة تصف في كلمات قد تكون ذات معنى وربما لا تكون ، وهذه الكلمات الغريبة المركبة تركيباً جديداً في جمل على نسق خاص ، تختلف عن الجمل العادية المألوفة في أنها لا تعتمد على الترابط النحوي والمنطقي ، بل على رابط إيحائي خفى ربما لا يدركه إلا صاحبه ، ولا يمكن للقارئ أن يحدد المقصود في أية قصيدة ، لأنها بكل بساطة لا تهدف إلى إعطاء أى معنى .

وهناك طريقتان لا ثالث لهما ، فإما أن يتقن الإنسان الأساليب الفنية هذه الحركة ، وهي أساليب لا ينتظمها ناظم في الأغلب ، وإما أن يأتي بإنتاج مبتكر أصيل يتصف بصفات خفية قد تلقى قبولاً لدى (الطليعة) .

مع العلم أن أساليب هذه الطليعة غير محدودة بحد معين واضح المعالم ، إنها ثورة على الجمود التعبيري واللغة المتعارفة والتقاليد الكلاسيكية ، ولكنها في أغلب الأحيان لا تحمل مفهومات واضحة متمايزة بالمقياس المعتاد ، لأنها ثورة نوعية لا تهدف إلى إدخال تجديد على الأساليب التعبيرية المختلفة ، بل تهدف إلى إحلال أساليب طازجة من نوع جديد تماماً ، بدلا عن الأساليب الجديدة غير المحدودة كما قلنا ، وقد يكون بينها من الاختلاف أكثر مما يكون عادة بين (الطليعية) وبين ما يألوه العالم ككل . على أن هناك التقاء عفويّاً بين (الطليعيين) في الأفطار المختلفة والفنون المختلفة بالرغم من اختلاف منطلقاتهم وتسمياتهم ، فمنهم من ينطوي على عداء اجتماعي انفعالي ، ومنهم من يرهصون إرهاباً واعياً بالعلاقة المتغيرة بين المراثي والحرفي .

ومثال هؤلاء شعراء المحسوس ، والرسامون العاكفون على تجاربهم في هذا المجال .

إن الطليعة - كغيرها من الحركات الأدبية الفنية المتفردة - لا تضمن مستوى من الإنتاج معيناً ، ويتراوح ما يأتي به أنصارها من إنتاج بين السخف المرفوض ، والغموض الغلق ، والإبداع الملهم .

والنقاد يكادون يجمعون على إدانة هذه الحركة بالغموض ، والسخف ، والشذوذ والمراهقات ، مع استثناء بعض آثارهم ، والاعتراف بوجود (شيء ما) يجذب القارئ إلى إنتاجهم ، ولعل أجهل ما كتب في هذا المجال مقال (الدار المسكونة) للناقد (كلانسى سيجال)^(١).

- 1 -

ومن هنا نستطيع أن نقول إن كل عناصر الشعر تتجمع لدى القصيدة ثم يسكب عليها الشاعر من روحه ، فتألق التجربة ، وتلتهب العاطفة ، ويثور الخيال ، ويتحرك الموسيقى، ويوحى اللفظ ، ويمتزج الأسلوب ، ويتكون من ذلك عناصر الشعر الخالص الشعر الذي هو فن رفيع ، الشعر الذي تنفخ فيه روح الشاعر كل قوى الجمال والمتعة والإثارة والتأثير . . كما نجد في قصيدة العودة لإبراهيم ناجي^(٢) ، « وقصيدة صلوات في هيكल الحب » للشابى ، وقصيدة « إيوان كسرى » للبحترى .

(١) راجع المحرقة السورية تشرىين الأول ١٩٦٤ من مقال حسام الخطيب .
(٢) راجعها فى ص ١٧٩ من البناء القضى للقصة العربية ، و ص ١٧١ من مذاهب الأدب ، ومذات الكتابان للمؤلف .

أما موضوع القصيدة وأفكارها ، ومعانيها والتتابع المنطقي للأفكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، وكل ما يتصل بالأفكار والمشاعر والصور البيانية ، فهذه كلها هي عناصر الشعر غير الخالص التي تشمل كل ما يستقيم به بناء القصيدة وهيكلها ، أما روحها وسرها وجوهرها فهي العناصر الخالصة للشعر .

ودعاة الشعر الخالص يمتشقون بالتجربة ، ويعنون كذلك بالموضوع ، وهم يفضلون الشعر الذي يجمع بين المضمون الجيد والتجربة العالية .

الفصل الثامن

مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية^(١)

صلة النقد بعلوم اللغة :

اللغة هى المادة الأولية للأدب ، وهى بمثابة الألوان للتصوير ، بل هى ألصق بموضوع الأدب من المواد الأولية لموضوع فنونها ، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا إلى اللفظ ، وأما قبل ذلك فلا وجود لهما على الإطلاق ، وكثيراً ما يكون الخلق الفنى مستقراً فى العبارة ذاتها ، فالعمل الأدبى وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير . . وعندما يتناول الناقد هذا العمل الأدبى ينظر إليه على أنه بناء فنى لغوى يوحى بمعان ودلالات مميزة . والنقد يستعين بعلم الأصوات ، والدلالة ، والنحو ، والبلاغة ، فاللغة وعلومها ذات صلات وثيقة بالنقد .

النقد وعلم النفس :

الأدب يحتوى على عناصر شعورية وعناصر تعبيرية . وهذه العناصر الشعورية لعلم النفس مجال كبير فى دراستها .

والنزعة النفسية فى فهم الأدب ونقده وليدة العصر الحديث ، وهى وافدة علينا من الغرب حيث تمت الدراسات النفسية ، وبخاصة التحليلية . فاستخدام علم النفس وما وصلت إليه الدراسات فيه من نظريات مرسومة لفهم الأدب ونقده هى أشياء مستحدثة من الغرب ، ولم يكن لها أصول فى ثقافتنا العربية .

واستخدام علم النفس فى فهم النص الأدبى ونقده له أنصاره المتحمسون ، وإن كان هناك من يميل إلى الحذر فى استخدامه ليبقى فى حدوده المأمونة ، فيساعد مجرد

(١) هى العلوم التى تدرس نشاط الإنسان اللغوى والاجتماعى بوصفه إنساناً ومنها علوم : الفلسفة ، والاجتماع ، والنفس ، واللغة ، والتاريخ ، والاقتصاد .

مساعدة على توسيع الأفاق في النظر إلى العمل الفني ، ويعتقد هؤلاء أن الخطر في التوسع في استخدام ذلك العلم ، وهو أن يستحيل النقد الأدبي تحليلاً نفسياً ، وأن يحتنق الأدب في هذا الجو . فمن الواضح أن العمل الجيد ، والعمل الرديء - سواء من ناحية الدلالة النفسية - كلاهما يصبح شاهداً ، فإذا استحال النقد الأدبي إلى دراسات تحليلية نفسية لم تتبين قيمة الجودة الفنية الكاملة .

وإذا احتاج النقد إلى علم النفس في تحليل النص الأدبي ، فإن الخوف له ما يبرره من أن ننسى وظيفة النقد ، وهي تقويم العمل الأدبي وصاحبه من الناحية الفنية ، وتندفع في تحليلات تستوى فيها دلالة النص الجيد ودلالة النص الرديء . والدراسات النفسية ينتفع بها في مجال الخلق الأدبي ذاته ، ولكن الخطر يحيط للفن من ناحية الإغراق في هذا الانتفاع .

على أن علماء النفس بحثوا فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع ، وحب نفسه ، وفيما عنده من إعجاب الخ .

إن الأدب موضوعه الإنسان في ذاته ، وفي استجابته لما حوله ، وهو في هذا شبيه بعلم النفس . ، وإن تناول علم النفس الظواهر العامة ، وتناول الأدب العنصر الفردي المميز لكل إنسان عن أخيه . والباحث في علم النفس يتحدث عن الخيال أو العاطفة أو الغريزة كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها ، وأما الأديب فإن كان شاعراً تغنى بإحساسه الخاص ، وإن كان قصصياً صور شخصيات يبرز ما فيها من أصالة حتى إنه ليفرق بين الشخصية التي تشترك في لون واحد عام ، ومع وجوب الحذر في استخدام علم النفس في النقد ، فإن ما يأخذه علم النفس من الأدب أعمق وأكبر مما يجوز أن يقحم على الأدب من الدراسات النفسية .

ومهما كان فإن العنصر النفسي بارز في العمل الأدبي ، فالعمل الأدبي هو استجابة معينة لمؤثرات خاصة ، وهو بهذا عمل صادر عن القوى النفسية ، وعن طريق علم النفس نعرف أيضاً دلالة العمل الأدبي على نفسية صاحبه ، ولكن علم النفس أضيق دائرة من النفس هذا إلى أن آراءه ليست قاطعة ، ومناهجه ليست مستقرة . وقد بين فرويد في بعض دراساته الآليات التي تساهم في عملية الإبداع الفني ، ومع ذلك فإن

فرويد يقرر في صراحة أننا لا نستطيع الاطلاع على طبيعة الإنتاج الفنى من خلال التحليل النفسى ، والتحليل النفسى آخر ميادين علم النفس الحديث ، على أن علماء التحليل النفسى لم يقصدوا إلى إيجاد منهج نفسى للنقد الفنى ، وإنما رأوا أن العمل الفنى صورته من صور التعبير عن النفس ، فدرسوه على هذا الأساس ، أما الذين قصدوا إلى إيجاد هذا المنهج فهم فريق من علماء الأدب ونقاده فى أوروبا ، منهم « هربرت ريد » و« ريتشاردز » . ولعلم النفس أنصار متحمسون له فى مصر وأوروبا ، ولكن من الواجب علينا الحذر من استخدامه فى تقدير الأثر الفنى^(١).

علم الجمال والنقد :

معارفنا الجمالية عن الجمال نستمدّها من دراساتنا لعلم الجمال الذى هو أحد العلوم الإنسانية .

وللنقد الأدبى صلة كبيرة به ، فالبحث عن الجمال وعناصره قسط مشترك بين العلمين - ويستفيد النقد من علم الجمال فى إدراك خواص الجمال ومظاهره ، وفى تفهم النظريات الجمالية وأسرار الجمال والربط بينها وبين الجمال الأدبى .

ساعد علم الجمال النقد وأفاده بهدمه القواعد القديمة وابتكاره لنظريات جديدة أقرب إلى الصحة فى نظر الجمالين من آراء النقاد .

على أن النقد الأدبى رهو فن يجب أن يخضع لما يخضع له الفن ومنه الأدب من قواعد ، وهذه القواعد منها ما هو مستمد من النفس ، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال ، ومنها ما هو مستمد من علم الاجتماع ، وكلما تقدم الناس فى فهم علم الجمال راد تقدمهم فى فهم قواعد الفن ، وتبع ذلك تقدمهم فى التطبيق على النقد الأدبى .

ومع ذلك ففى تحديدات النظريات الجمالية ومحاولة فرضها على الأدب والنقد ضرر كبير . . وإذا كان علم الجمال يبيحه فى حاسة الجمال وفى الجميل ، هذا البحث التفكيرى الصرف ، وبإمعانه فى دراسته التجريدية ، كان عاملاً سلباً فى توجيه النقد ، فهو يحاول أن يضع للأدب وللفن عموماً التعاريف ، وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة ، وأن يضع نظريات عامة إلى أقصى حد يصل إليه العموم ، وهو بهذا يناقى طبيعة الفن ،

(١) راجع - ١٩٨ - ٢١٠ النقد الأدبى لسيد قطب .

وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميز بأنها مبهمه وغامضة ، لا يستطيع تحديدها ، ولا يمكن تقييدها .

وخطر آخر أدى إليه دخول الدراسات الجمالية في النقد هو أن الدارس الجمالي يتعمق في البحث التفكيرى المجرد تعميقاً يؤدي به إلى أن يتعدت تماماً عن الموضوع الأدبى الذى يبحث فيه فيغرق في لجج من التفكير الفلسفى والخلقى والنفسى تجعله فى منأى عن الأدب والدوق الأدبى ، بل تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها . فالدراسة الجمالية مع فوائدها كانت لها أضرارها (١).

ويرى أ . « ريتشاردز » فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » أن علم الجمال قد جنى على النقد حين أشاع بعض الاصطلاحات الزائفة مثل « الانفعال الجمالى ، والحالة الجمالية . . مع أن هذه الاصطلاحات لا تخرج عن كونها أوهاماً .
والنقد الأدبى عنده يقوم على شيئين رئيسيين : تفسير عملية التوصل ، وتفسير القيمة (٢).

هذا وقد ظهر حديثاً إلى جانب الدراسات الأدبية المعروفة فى أوروبا علم جديد من ألوان الدراسة الأدبية يسمى علم الجمال الأدبى ، وبحوثه تتركز فى أمرين :

١ - كيفية تولد العمل الأدبى فى نفس الكاتب ، وهذه الدراسة تقوم على أسس المبادئ النفسية وهى دراسة تحليل وفهم ومعرفه إنسانية يسعى إليها لذاتها ، وهذه الدراسة غدت الأدب ونقده بكثير من النظريات مثل نظرية « الصياغة » (٣) التى تذهب إلى أن الأديب يسعى لخلق صيغ جميلة لذاتها إشباعاً لحاسة فطرية فى النفس ، وهى حاسة الجمال ، ونظرية الصياغة هى التى نادى بها دعاة المذهب البرناسى ، وهى النظرية التى انتهت بالفن للفن . ومثل نظرية النغم ، التى يقول بها مذهب الرمزية فى

(١) ص ٣١١ و ٣١٢ النقد الأدبى لأحمد أمين .

(٢) وفى كتاب الشعر والتأمل (فى النقد) - تأليف روستر ويفوز هاملتين ، وترجمة محمد مصطفى بدوى ومراجعة سهير القلهاوى ، نقد شديد لنظريات الناقد ريتشاردز فى كتابه « مبادئ النقد الأدبى » .

(٣) راجع ص ١٦٥ - ١٧٠ فى الأدب والنقد لمتدور .

الشعر ، وهى التى تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه كرموز لأنواع المشاعر ، وتحصر على توافق الأنغام وتأثير المشاعر بها ، وينادى بها دعاة المذهب الرمزى .

٢ - تأثير العمل الأدبى فى الجمهور ، وتتناول هذه الدراسة علاقة الأدب بالفرد ، وعلاقته بالجماعة .

صلة النقد بعلم الاجتماع :

والنقد من حيث أصوله ومناهجه وثيق الصلة بعلم الاجتماع الذى يبحث عن فلسفة نظم المجتمع والنواميس التى تحكم فيه ، فعلم الاجتماع ما هو إلا نقد وتمييز لحالات المجتمع ونظمه وريط لها بنواميس المدينة والحضارة ، ولا شك أن النقد يثرى بدراسات علم الاجتماع ويستفيد من مباحثه التى تدور حول العلاقة بين الفرد والجماعة ، والواجبات التى على الفرد للجماعة . والتى على الجماعة للفرد ، وحول وصف تقدم النوع الإنسانى وتدرجه فى الحياة الاجتماعية والاقتصادية والعقلية ، وذكر الأدوار التى لعبها على مسرح الحياة حتى وصل إلى الحال التى هو عليها الآن .

ولقد بحث علماء الاجتماع مثلاً فى أن الأديب هل ينبغى أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد ، بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط ، وهو ما يعبرون عنه بـ « الفن للفن » .

نقد هذه المدرسة :

لقد نادى كثير من الباحثين بربط النقد بعلوم النفس والجمال والاجتماع للإفادة فى النقد ودراساته بها وصلت إليه هذه العلوم من قوانين . وهذا المذهب الذى يريد أو يحاول أن يربط بين النقد والعلم ، وإن لاقى قبولا من جمهرة الكتاب ، وسارت عليه المناهج الأدبية والنقدية فى جامعاتنا . . لم يرضه بعض نقادنا من أمثال مندور ، حين نادى بعض الكتاب بأن يقوم النقد على أسس من علوم الجمال والنفس والتاريخ والاجتماع^(١) . . ورد عليه مندور^(٢) بأن ذلك المنهج فى النقد يشبه فى عقمه منهج قدامة بن جعفر فى النقد ، وأنه محنة مستنزل بالأدب ، لأن معناه الانصراف عن الأدب

(١) الثقافة (عدد ١٩١) من مقال بقلم محمد خلف الله .

(٢) راجع ص ١١٦ - ١٢٩ فى الميزان الجديد لمندور .

وتذوقه وفهمه ، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، فالتقيد هو فن دراسة النصوص الأدبية ، والتمييز بين الأساليب المختلفة . وليس علم الجمال ولا علم النفس ولا الاجتماع ، بمجد في ذلك شيئاً ، وإنما هو الذوق الأدبي الذي ليس شيئاً عاماً مبهماً ، بل ملكة مردها إلى أصالة الطبع وصقل المراتب ويعتد بهذا الذوق ابن سلام والأمدى ، كما اعتد به « لانسون » عميد النقد المنهجي في فرنسا .

وإذا قال أحد إن علوم الجمال والنفس والاجتماع تجري فيها الأبحاث والتجارب ، وتدور فيها النتائج وتستنبط القوانين ، فأولى بنا أن نستفيد من كل ذلك في دراسات النقد والأدب ، أملاً في إكساب النقد ثبات المعرفة العلمية لتجنب ما في تأثيرات الذوق من تحكم ، وما في الأحكام الاعتقادية من مسلمات غير ثابتة . فإنه أولى بنا أن نترك الرد على مثل هذا القائل للانسون ، الذي يصرح بأن « التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، فاستخدام المعادلات العلمية في أعمالنا بعيد عن أن يزيد في قيمتها العلمية ، والاصطلاح العلمي عندما ننقله في الأدب لا يلقى غير ضوء كاذب ، بل قد يحدث أن يلقى ظلمة ، والشئ الذي يجب أن نأخذه عن العلم ليس - كما قال فردريك رو - هذه الوسيلة أو تلك ، بل روحه ، فإن ما نستطيع أن نأخذه عن العلماء هو النزعة إلى استطلاع المعرفة والأمانة العقلية القاسية ، والصبر الذئبي ، وإذ فكرنا في مناهج العلوم فيجب أن يكون ذلك لإنارة ضيائنا أكثر من أن يكون لبناء معارفنا » .

وينادي مندور بأن الأولى وجوب قصر المشتغلين بالأدب جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ذاتها بدلاً من محاولة إدخال الفلسفة على الأدب .

ولقد فطن الجاحظ والبحتري والصاحب بن عباد^(١) إلى أن النقد شئ مستقل عن كل علم آخر ، وأن قوامه الذوق ، وأن أقدر الناس عليه هم الشعراء والكتاب . . . وخلاصة ذلك وجوب تنحية الأدب ونقده عن العلم^(٢) ، وكلنا نعرف نظرية « تين » الذي أراد أن يضع للأدب قوانين يفسره بها ، من الزمان والمكان والبيئة ، وطبق قوانينه على الأدب الإنجليزي ، ولقد نوقشت آراءه مناقشات دامغة لم يستطع دفعها .

(١) راجع - ٤ و ٥ رسالة الصاحب بن عباد « الكشف عن مساوي شعر المتنبي » .

(٢) راجع ص ١٣٧ - ١٤٢ في الميزان الجديد للتدور .

لقد قامت محاولات لجعل النقد علماً ، ومنها المحاولة التي بدأها أرسطو ، والتي ازدهرت في أدب عصر النهضة ، وهو الأدب الكلاسيكي ، فحاولوا التزام وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الموضوع في كل « دراما » . فلم يخضع لذلك إلا المقلدون ، والمحاولة الثانية وهي من آثار الماضي كذلك ونعني بها تطبيق القوانين التي اهتمت إليها العلوم الأخرى على الأدب والنقد ، ولقد قام مذهب التطور في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر بفضل « دارون » فنقله « سبنسر » إلى الأخلاق والاجتماع وعلم النفس ، وطبقه « برونيتير » الناقد على الأدب ، وفشل هذا المذهب فشلاً تاماً . . . ونقدنا العربي قائم على النظر في النصوص والحكم عليها من حيث الجودة الفنية وعدمها ، وهذا النقد حظ التفسير فيه كبير ، وحظ العلم فيه ضعيف .

وكان عبد القاهر الجرجاني يرى أن النقد الأدبي يجب أن يكون فناً طليقاً لا يخضع إلا لحكم الذوق الأدبي السليم والملكات الفنية . . . وقد سبق عبد القاهر بمذهبه في النقد مدرسة الرومانتيكيين في فرنسا ، التي حاربت نظرية الكلاسيكية إلى النقد كعلم له أصول ومناهجه وقواعده ، ورجعت إلى الشعور والعاطفة والنفس في أحكام النقد ، وإلى هذا نادى « سانت بيف » في قوله : ليس هناك قواعد تخلق الكاتب الكلاسيكي « وقوله : النقد لا يمكن أن يصبح علماً موضوعياً « وسبقني فناً رقيقاً في يد من يحاولون استخدامه » ويقول « جول ليمتر » : « إنا نحكم بالجودة على ما نحب ، أى أننا نرى حسناً ما نحب ، أما « تين » الناقد الفرنسي فكان يعتبر النقد الأدبي علماً يسير على مناهج مدروسة ، وهو في هذا يشبه قدامة في النقد العرب ^(١) .

على أنه إذا صلحت النظريات الغربية للاستفادة بها في دراسة أدبنا العربي دراسة نقدية استقلالية ، فلا يجوز لنا أن نتخذها معايير نقدية جديدة ندرس على ضوئها آدابنا العربية ، كما ينادي بذلك بعض الكتاب ، ومن بينهم محمد غنيمي هلال ^(٢) ، إنما يجب الأخذ منها بقدر ، والجلد في تطبيقها وتطبيق مقاييس النقد الغربي على أدبنا العربي ، وعدم الاندفاع إلى إقحامها على تراثنا الأدبي ، لأن هذه المقاييس مستنبطة من

(١) راجع ص ٢٦ : ٣ قصة الأدب المعاصر للخفاجي .

(٢) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ١٨ - نوفمبر ١٩٦٣ .

آداب مهما تتفق مع أدبنا العربى فى أصوله الإنسانية فهى رغم هذا تختلف عن أدبنا فى أمور كثيرة ، بل يجب أن تستنبط من الأدب العربى نفسه المفاهيم والمقاييس التى يحكم بها عليه ، والتى تستخدم فى تطويره ^(١).

والنقد ليس فرعاً من فروع الفن الأدبى فحسب بل هو علم إنسانى يقوم إلى جوار علم النفس وعلم الاجتماع بل لا يقل أهمية عنهما فى دراسة الإنسان فى ذاته وفهم ملكاته ، وتحليل عوامله النفسية والمؤثرات الاجتماعية فيه .

والفكرة العقلية لا تتحقق فى الفن إلا بواسطة الخيال ، ويذهب بعض المفكرين من الألمانى إلى القول بنظرية تعتمد على ظاهرة اندماج الذات الإنسانية بموضوع الإدراك الفنى ، فمتذوق الفن يشارك بقدرته الخيالية وإحساساته عن طريق التذاعى والارتباطات التى يثيرها الموضوع الفنى ، وقد سميت بالتعاطف أو المشاركة الرمزية .

وارتباط الإحساس بالحكم العقلى عند تذوق الجمال ملموس ، فالخبرة لا تقف عند جهود الإحساس والشعور المصاحب له ، بل تنطوى على تقدير وتقويم ، وتنتهى إلى نقد وإلى حكم عقلى .

على أن الذوق الأدبى يرجعه فريق إلى أسس وقواعد عامة يمكن الرجوع إليها عند الحكم الجمالى ، ومن هؤلاء الكلاسيكيين « ولسنج » الألمانى أيضاً ، وآخرون يرفضون التسليم بوجود معايير موضوعية للذوق الإنسانى فحكم الذوق عندهم ذاتى .

وخلاصة ذلك كله تتمثل فى ذهاب كثير من النقاد إلى ذاتية النقد ، وهم الذين يرجعون النقد إلى الذوق الأدبى وحده ، ومنهم النقاد التأثيريون ، ومن أمثلتهم فى النقد العربى عبد القاهر الجرجانى ، وفى النقد الغربى « لانسون » ^(٢).

وذهب آخرون إلى موضوعية النقد ، أى اعتماد الناقد على مناهج موضوعية يحكم على أساسها ، وقد مر النقد الموضوعى بأطوار كثيرة :

(١) راجع مجلة الثقافة المصرية العدد ٢٤ - ٣١ ديسمبر ١٩٦٣ - من مقال للدكتور محمد النوبى .

(٢) يقول أوسكار وايلد : النقد الأصيل هو التعبير عما يختلج فى نفس الناقد .

- (أ) نقد أرسطو الذى بناه على أصول فصلها في كتابه (فن الشعر - والخطابة) .
(ب) نقد قدامة بن جعفر (المتوفى في سنة ٣٣٧ هجرية) الذى فصله في كتابه نقد الشعر ، وبناه على قواعد وأصول شرحها في كتابه .
(ج) نقد المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجبال والاجتماع في أوروبا ، وقلدهما في ذلك كثير من الأدباء العرب .

وقد رفض الكثير من النقاد نظرية موضوعية النقد ، فثاروا على قواعد أرسطو وقواعد قدامة ، كما ثاروا على آراء المدارس الحديثة التى ربطت النقد بعلوم النفس والجبال والاجتماع ، ومن هؤلاء : طه حسين ، ومنصور ، والزيات . . ووقف آخرون موقفاً وسطاً فدعوا إلى التخفيف من إخضاع النقد لهذه العلوم الحديثة ، ومنهم الدكتور النوبى وغيره .

وفى نقد نظرية إخضاع النقد للعلوم الحديثة يقول منصور : إن معنى هذه النظرية الانصراف عن الأدب وتذوقه وفهمه إلى نظريات عامة لا فائدة منها لأحد ، ويرى وجوب قصر المشتغلين بالنقد جهدهم على دراسة النصوص الأدبية ، ويصرح « لانسون » بأن التجربة قد حكمت بفشل تلك المحاولات ، ولا ريب أن تحكم هذه العلوم في النقد ينحصره إلى كثير من الثقافات البعيدة عن الأدب والنقد ذاتها .

التحليل البنيوي للنص :

فى رأى رولان بارت الناقد البنيوي ^(١) الفرنسى المعروف أن المحكى يكتسب مع محكميات أخرى بنية يمكن تحليلها عن طريق نظام مضمّن من الوحدات والقواعد أى القوانين . . فكيف نبحت إذن عن هذه البنية في المحكميات أى في النص ؟

إنه لكى توصف هذه النصوص والمحكميات العديدة ، لا بد من نظرية ، وهذه النظرية لا بد أن تكون بنيوية ، ف « بارت » ينص على أن : « حالياً أحسن نموذج للتحليل البنيوي للمحكى هو اللسانيات نفسها » .

(١) ترجمة الباحث الجزائري بوزاكي مصطفى - الأهرام عدد ١٥ يوليو ١٩٨٧ .

١ - لغة المحكى :

٢ - ما فوق الجملة : المعروف هو أن اللسانيات تتوقف عن الجملة ، بحيث أن الجملة الوحدة الأخيرة التى يحق لها دراستها ، وإذا كانت حقيقة الجملة فى كونها نظاماً لا سلسلة ولا عبارة عن مجموعة من الكلمات التى تتكون منها ، فالجملة تكون وحدة منفردة .

« أما النص فبالعكس ، ما هو إلا سلسلة متتالية من الجمل التى تكونه ، فمن وجهة نظر اللسانيين « المقال » أو « الخطاب » ليس له ما لا يوجد فى الجملة يقول «مارتينى » و « الجملة هى الجزء الأصغر الذى يمثل المقال أو الخطاب بطريقة كاملة وكلية » .

فاللسانيات لا تعطى لنفسها موضوعاً أعلى وأكبر من الجملة بحيث أن ما وراء الجملة ما هو إلا جمل أخرى ، ومن البديهي ان الخطاب كمجموعة جمل هو منظم وبهذا التنظيم يبدو كرسالة أو بلاغ للغة أخرى أعلى من لغة اللسانيين وتسمى «بالأميتا» لو - نقاج » - ما فوق التعبير ، ولهذا فالمقال له وحداته الخاصة (كالجملة) وقواعده ، ونحوه ، وما فوق الجملة مهما كان ما هو إلا عبارة عن مجموعة من الجمل - لا بد أن يكون من الطبيعى موضوع لسانية ثانية ، وهذه اللسانية الثانية - المقالية كانت قديماً تسمى البلاغة ، أو علم الكلام ، ولكن بمرور الزمن تقلص علم الكلام وأصبح عبارة عن تقليد لنمط معين من الصور البلاغية والتصنع فيها ، فخرجت عن نطاقها الأصيل ، وابتعد عنها المحللون والنقاد .

أما حالياً فهذه اللسانية الثانية هى اللسانيات ذاتها ، لكن اللسانيات التى تعتنى بدراسة الكلام أو التعبير لا اللغة فحسب ، ولكى نتبنى منهجاً تحليلياً بنوياً فلا بد أن نميز بين عدة « مرافعات وصفية » ثم جعل هذه المرافعات فى أفاق تدريجية تداخلية ، أى نقوم باعتبار المستويات فى الكلام يقول « تودوروف » بازواجية المستويات :

١ - المستويات الأول : وهو ما يسميه « الحكاية » وتضم منطق الأحداث وعلاقة الشخصيات ، يعنى التوازن والترابط المنطقى بين الشخصيات والأحداث .

٢ - المستوى الثانى : وهو الخطاب نفسه ويشمل الزمان ، المكان ، وجوانب النص المختلفة - الرؤية والصفة .

ويميز « بارت » فى دراسته للمحكى بين ثلاثة مستويات موجودة فى كل عمل أدبى وهى كالآتى :

١ - مستوى المسندات : المسند ينقسم إلى نوعين :

الوظائف الوظيفية والتى فعلها عمل حركى والوظائف النعتية أو الوصفية ، وهى فعلها فعل حال .

مستوى المسندات بالمفهوم الذى يقول به كل من (كلود بريمون) و « فلاديمير بروب » وهو الموتييف (Motif) لابد من تقطيع النص إلى وحدات صغرى .

٢ - مستوى الأحداث : بمفهوم « قرياس » حينما يتكلم عن الشخصيات الأدبية أو المحدثين العاملين .

٣ - مستوى القصص أو الرواية : المقصود به السرد الذى هو نظرة شاملة مستوى الخطاب أو المقال عند « تودوروف » .

وهذه المستويات الثلاثة : هى مرتبطة ببعضها البعض بطريقة اندماجية تداخلية متطورة . ليس هناك معنى لوظيفة أو مسند معين ومعزول فالوظيفة لا تكتسب معناها إلا حينما تندرج تحت وتأخذ مكانها فى الأحداث العامة للشخصيات وهذه الأحداث لا تأخذ معناها الأخير والبعيد إلا باسترجاعها لراويها وحاكيتها ، بحيث هى عكاسة بطريقة معينة ، ويصيف يختلف من نص لآخر (خاصة أو خصوصية الأعمال الأدبية) .

الفصل الثالث

حول المذاهب النقدية

حول المذاهب النقدية :

هذه دراسة سريعة للمذاهب النقدية والأدبية الحديثة ، ومدى أثرها في الشعر العربي الحديث ، ودعوة التجديد فيه ، ولا شك أن الكثير من نقادنا وأدياننا وشعرائنا المعاصرين ، أصبحوا يقيمون تفكيرهم الأدبي وأصول فهمهم للنقد وحركة التجديد في الشعر على هذه المذاهب الأدبية المختلفة التي أشرنا إليها ، ونوهنا بصلتها بالشعر العربي الحديث ، المذاهب الأدبية المعروفة في الأدب الغربي ، والتي يحتلها كثير من شعرائنا المعاصرين ، ويعمل على نقدها والغض منها والدعوة إلى اجتنابها فريق آخر من أدياننا ، والأدب العربي يعرف المذاهب الأدبية في الكتابة الفنية : كمذهب عبد الحميد الكاتب ، ومذاهب ابن المقفع ، والجاحظ ، وابن العميد ، والقاضي الفاضل ، وابن خلدون ، والمنفلوطي ، وطه حسين ، كما يعرفها في الشعر من حيث الفن ، والأسلوب كمذاهب المطبوعين والمصنعين ، والحكماء والمتصوفين الرمزيين ، والمجددين المبتدعين في الخيال والفكرة ، ومذاهب المعنيين بالأسلوب أو المعنيين بالمعنى^(١).

ولكن شتان بين هذه المذاهب في أدبنا العربي ، وبين المذاهب الأدبية في الأدب الغربي المعاصر ، فطرائق الاتباعيين والابتداعيين والواقعيين والبرناسيين - التي تبغض الشعر العاطفي ، وتؤثر الصنعة ، وتفرق في الموسيقى الشعرية وطلب القافية ، وتعنى بالأسلوب والأداء ، وتحب الوضوح - وطريقة الرمزيين . هي كلها بينها وبين مذاهبنا الأدبية المعروفة بون كبير . لأن للأدباء الغربيين مجالاً آخر في أدبهم ، ومذاهب واضحة

(١) راجع حول ذلك محاضرات في الأدب لمختور : ٢٤ - ٢٧ .

معروفة . وينقد شكوى الرمزية ودعاتها ، وكذلك يصنع الزيات ^(١) الذى يرجعها إلى صوفية حاملة ، ونوع من الحذقة والإغراب ^(٢) .

ويدعو أبو شادى إلى تعاون هذه المذاهب الأدبية المختلفة ، وإلى تقدير جميع المواهب ، وإذا قدر أواناً من الشعر الرمزي أو السريلى أو سواهما فليس معنى هذا أنه - كما يقول هو - يبخس الضروب الأخرى من الشعر حقها أو يدعو إلى إغفالها ، لأن ثروة اللغة إنما هى بمجموع آرائها ، والخير كل الخير فى تنوع ضروبها لا فى حصرها ^(٣) .

ويقسم أبو شادى شعراءنا المعاصرين إلى طيقتين اثنتين ، مطرحاً طبقة النظاميين المتشاعرين ، وهما : طبقة الشعراء ذوى الأصالة الفنية الذين تتصف أعمالهم بقوة الشاعرية وسمو الخيال مع خلود المعانى والقيم ، وطبقة الشعراء ذوى الفخامة اللفظية من أمثال على محمود طه ، والعقاد ، ومحمود عماد ^(٤) ويكرر ذلك فى تقسيمه المدارس الشعرية فى الأدب العربى المعاصر إلى ثلاث مدارس : أولاها المدرسة الكلاسيكية المجددة تحت الراية الابتداعية ، وهى التى كان يتزعمها مطران ، وثانيها المدرسة التجديدية المتطرفة التى تهيم بالسريالية والرمزية . والثالثة المدرسة المتوسطة التى تحفل بالموسيقى الاتباعية ، وبجزالة الألفاظ ، وبالصيغ العريضة الماثورة ، مع الأخذ بطرف من اجتهاد المدرستين السابقتين ، ومن شعرائها على محمود طه ^(٥) .

ويقول أبو شادى : إنه إذا كنا نؤمن بالمذهب الفنى الشامل فى الشعر الذى يتنظم فى الواقع مذاهب فرعية ، فليس من مذهبنا طبعاً أن نغفل الشعر الكلاسيكى القديم أو المجدد ، ولا ماعداه من فن أصيل ، وإنه لجميل أن يشمل الشعر عظامم ودقائق كثيرة ، لنا أن نحتمى بكل لون من ألوان التفكير والتعبير البشرى ، وعلينا أن نناهض الديكتاتورية الأدبية والفنية ، لأنها فى النهاية بمثابة سمة للأدب والفن ^(٦) .

(١) ١٥٧ دفاع عن البلاغة - ط ١٩٤٥ .

(٢) ١٥٩ المرجع نفسه .

(٣) ص ٩٧ رائد الشعر الحديث .

(٤) ١٨٧ رائد الشعر الحديث للنفجاسى .

(٥) ص ٢١١ المرجع السابق .

(٦) ص ٦٨ المرجع نفسه .

على أن في شعر شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وصى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية في فترات مختلفة ، فالشأى مثلاً يتراوح بين الكلاسيكية الجديدة والابتدائية والواقعية . وأبو شادى له شعر كلاسيكى وشعر ابتداعى وشعر واقعى وشعر رمزى . وهكذا .

ونضيف إلى كل ما تقدم أن هذه المذاهب النقدية الحديثة ليست مذاهب مستقلة كل الاستقلال بل هى متداخلة ، فإن الرومانتيكية قد تستعين بالواقعية فى بعض الأحيان ، كما أن الكلاسيكية قد تستجيب إلى الواقعية ، مغفلة أحلام الرومانتيكية ، وقد تستعين الكلاسيكية بالرمزية فى بعض الأحيان من ناحية الموضوع ، كما نجد فى شعر « البيوت » ، كما قد تستعين الرومانتيكية بالرمزية كما فى شعر برджер ، وقد عنيت الرمزية بتسجيل المشاعر والتأملات الفردية ، كالرومانتيكية ، وإن خالفتها فى طريقة التعبير ، وحتى السريالية الغامضة قد تستعين بالواقعية وتمزج الحقيقى بالخيالى فى سمت يعلو على الحقيقة ، كما أن مذهب العصر الحديث (المودرنزم) السائد فى أمريكا هو مزاج من السريالية والواقعية مع تأكيد المعنى المقصود بواسطة التكرار اللفظى .

وهذه المذاهب المختلفة من آثار حالاتنا الفكرية والشعورية ، تبرزها حالة العصر الاجتماعية ، فدوافعنا وانفعالاتنا الأولى تقودنا إلى الابتداعية . . وحاسة الحقيقة والشعور بالمسئولية ، تقودنا إلى الواقعية ، وحب التقليد والنظام والحاسة الاجتماعية تقودنا إلى الكلاسيكية .

كما أن حالاتنا الشعورية الشاذة وحالة العصر المبليلة تقودنا إلى المذاهب الغريبة كالرمزية أو الوجودية أو السريالية أو الفنية المجردة وما إليها من مذاهب ، وتبعاً لذلك فإننا نجد فى شعراء الشرق والغرب ألواناً متداخلة من هذه المذاهب دون وصى منهم ، تفصح عن حالاتهم الشعورية والفكرية فى فترات مختلفة .

و يقف أديب معاصر من هذه المذاهب موقف الجحود والإنكار قائلاً : يتوهم النقاد أن هناك مدارس أدبية ، وأن لهذه المدارس قادة وأتباعاً ، فمدرسة كلاسيكية ،

وأخرى رومانسية ، وثالثة واقعية ، ورابعة رمزية . وهناك مدرسة للأدب الهادف وللأدب الملتزم وللأدب للأدب ، وهناك مدرسة الفن للفن ، ومدرسة الأدب المهموس ، والأدب السريالي ، والأدب في خدمة المجتمع ، والمدرسة التكميلية والتربيعية ، الخ^(١) ويذهب النقاد بعد افتراض قيام هذه المدارس إلى تحليل مقومات كل مدرسة ، وإلى تقسيم الأدباء بين هذه المدارس . وعلى هذا المنهج سار أغلب نقاد اليوم^(٢) ويرى هذا الأديب أن وضع كل أديب في مذهب أدبي معين جور على الحقيقة . والواقع كما هو واضح أن أدباءنا يترددون بين هذه المذاهب ولا يكادون يتجاوزونها ، وليس هناك فواصل تفصل بين مذهب وغيره فصلاً تاماً .

والتطبيق الخرفي لهذه المذاهب على أدبنا العربي غير مسلم به ، كما هو رأى الناقد وديع فلسطين . ويقول النوي : لا شك في فائدة المفاهيم الحديثة في الأدب والنقد ولـى وجوب الحذر في تطبيق مقاييس النقد الغربي وعدم الاندفاع في إقحامها على تراثنا الأدبي ، لأنها مستخرجة من آداب تختلف عن أدبنا في أمور كثيرة ، فمن الأدب العربي يجب أن نستنبط المقاييس التي يحكم بها عليه^(٣).

ويرى مندور أن التعصب للمذهب معين هو من آثار الروح الفردى ، وأنه لا يصح إقحامه على مذاهب الفكر والأدب^(٤).

وأنكر طه حسين على العقاد إخضاع أبى نواس للتحليل النفسى^(٥) ، ويقول للعقاد ساخراً^(٦) : أحد للعقاد تصريحه بأنه لم يرد إلى النقد الأدبى بكتابه عن أبى نواس ، ولا إلى الدراسة الفنية لهذا الشاعر المظلوم .

وهذه المذاهب من الكلاسيكية والرومانتيكية والبرناسية والرمزية والواقعية والوجودية وغيرها ، هى مذاهب أدبية نشأت في الآداب الأوربية بتأثير تيارات فكرية أو اجتماعية

(١) ص ٥٨ قضايا الفكر في الأدب المعاصر - وديع فلسطين .

(٢) عدد ٢١ ديسمبر ١٩٦٣ - ح ١١ ص ١٥ مجلة الثقافة المصرية .

(٣) جريدة الأخبار ١٩٦٣ .

(٤) الجمهورية عدد ١٩٥٤ / ٣ / ٥ .

(٥) الجمهورية عدد ١٩٥٤ / ٢ / ٢٩ .

أو فنية ، وأصبحت صورة صادقة وفية للزمن الذى نشأت فيه ، وللمؤثرات السياسية والفكرية والاجتماعية والفنية التى تأثرت بها .

ومذاهبنا الأدبية القديمة لم تكن كالمذاهب الغربية الحديثة فى تصويرها للتيارات الفكرية ولا الحياة القومية والاجتماعية ، ولا لتعبيرها عن مطالب العلم والثقافة ، لأنها كانت مذاهب فنية خالصة .

وقد أخذ أدبنا الحديث يتأثر بالمذاهب الأدبية العربية القديمة ، ويتأثر أكثر بالمذاهب الغربية الحديثة ، فقامت دعوة التجديد فى الشعر الغنائى .

ففى القصيدة الغنائية دعا مطران إلى الوحدة العضوية للقصيدة ، وتلته مدرسة شعراء الديوان والمدرسة المهجرية ، ومدرسة شعراء أبولو فى الدعوة إلى التجديد ، وإلى الوحدة العضوية ، وإلى أصالة الشاعر وذاتيته ، وإلى صدق الخيال ، وذلك كله من تأثيرات المدرسة الرومانتيكية فيهم ، والدعوة إلى التعبير عن الوجدان الاجتماعى متأثرة بالواقعية .

وكذلك تأثر الأدب العربى الحديث بهذه المذاهب ، فنشأت القصة فى معناها الفنى ونمت ، وظهرت القصة التاريخية ، وكذلك نشأت المسرحية ، والقصة والمسرحية هما اتجهان إلى الواقعية فى أغلب الأمر .

ويتأثر هذه المذاهب تطور الشر والشعر فى الصورة والمضمون تطوراً كبيراً مازلنا نشهد آثاره إلى اليوم .

وتوفيق الحكيم يدعو إلى نظرية الفن فى الأدب ، وأحمد أمين يدعو إلى نظرية أن الفن للحياة ، ويدعو سلامة موسى إلى أن الأدب للشعب ، وكان هيكى يدعو للأدب القومى وإلى تمجيد الطبيعة المصرية ، ويقاربه فى هذا الاتجاه أمين الخولى ، الذى يدعو إلى أدب مصرى يمثل بيتنا الفكرية والأدبية تمثيلاً واضحاً^(١) وطه حسين ينشد فى الأدب الجمال الفنى مهما كان لون الأدب^(٢) .

(١) ص ٧/٢ قصة الأدب المعاصر لحجاجى .

(٢) الجمهورية عدد ١٩٥٤/٢ ، وعدد ١٩٥٤/٣/٥ .

والالتزام في الأدب مدلوله التزام الأديب بمعالجة قضايا المجتمع ، وإلا كان أدبه نزقاً لا تقع فيه ولا حاجة إليه .

ولا ضير أن يعالج الأديب قضايا بيئته ، ولكن الضرر البالغ في أن يقصر أدبه على ذلك وحده ، وأن يصبح الأدباء وأدبهم صورة واحدة مكرورة ، فلا يتغنى الأدب بالجمال أو الطبيعة أو الفن المجرد ، والالتزام في الأدب يتنافى مع رسالة الأدب الأولى ، وهي الصدق في التعبير عن آراء الكاتب أو الشاعر . على أن الالتزام في حد ذاته موجود في أدب الأديب الحقيقي صاحب الرسالة ، والأدب يمثل لونا من ألوان الترف العقلي ، وكذلك سائر الفنون ، فإن أصبح لغة الجماهير الصاخبة ، فقد جماله وعدوبته ، والحرية ألزم شيء للأديب ، فلا يصح أن نضع له قوالب معينة يكتب أدبه وفقها بحيث لا يتعداها ، فإن معنى ذلك أن يذلل الأدب ويُدَوَّى ثم يموت ^(١) .

ويرى عبد الرحمن الخميسي أنه ليس فنناً من لا يعبر عن رأى ويلتزم به ^(٢) .

وقد كتب سارتر يؤيد التزامه بجملة قالها الأديب الروسي دوستوفسكى : « كل إنسان مسئول عن كل شيء أمام كل الناس . ويؤكد بعدها أن هذا القول يزداد صدقاً يوماً بعد يوم إذ أنه كلما ازداد تقارب الجماعات القومية بالجماعة الإنسانية ازدادت مسئولية الفرد واتسع نطاقها أكثر فأكثر . وقد عد العالم عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية أن كل المانى لم ينتج على نظام الحكم النازى مسئول عن هذا النظام ، وكذلك إذا وجد اليوم في أى بلد من بلاد العالم أى شكل من أشكال الضغط الاستعماري أو العنصري أو الاقتصادي فإننا نعد كل الذين لا يستنكرون هذا الضغط مسئولين . واليوم وقد كثرت وسائل الاتصال ونقل الأنباء بين الأمم ، إذا ارتكب أى ظلم في أية بقعة من بقاع الأرض أصبحنا جميعاً - سكان العالم - مسئولين عن كل ما يجري في العالم .

ويتحدث سارتر قاصراً حديثه على النثر ، لأن رأى سارتر في فن الشعر معروف ،

(١) راجع ص ٤٧ - ٥٠ قضايا الفكر في الأدب المعاصر - وبيع فلسطين .

(٢) الجمهورية ٢٢ / ٨ / ١٩٦٣ .

وهو أن الشعر فن غايته الفن وحده . . . وبعد أن يشرح نظريته التى يفرق فيها بين النثر والشعر . ومن التحديد الذى يفصل فيه بين موقف الشعر والنثر ينتهى إلى هذه النتيجة بالنسبة إلى الشاعر ، وهى أننا لا نستطيع أن نحاسب الشاعر من حيث هو شاعر على مسئولياته كإنسان ، إنما نستطيع أن نحاسبه إذا لم يكن إلا شاعراً فقط ، وينسى أن يقوم بمسئوليته من حيث هو إنسان ، مثل أن يندفع فى كفاح اجتماعى . وبعد أن يطرح فيه الشعر من المسئولية يبقى كلامه فى ميدان النثر وحده .

إن النثر موقف فكرى وليس مجرد كلام إنشائى أو خطابى ، والنظرة تخترق الكلمة وتمضى إلى الشيء الذى تعبر عنه الكلمة ، فالكلمة إذن عمر للمعانى ، ومتى قامت بوظيفتها نسيناها .

والآن لعلنا نستطيع أن نعرض نظرية لديكارت باستعمال كلمات ديكارت عينها ، أى باستعمال كلمات هى فى خدمة الفكرة .

نستطيع أن نقول : إن كل فكرة يمكن أن يعبر عنها بطرق مختلفة متعادلة . ولندكر أن الكلام يشير إلى فكرة أو إلى شيء ، أى أنه يحسر الستار ، والكلمة بالنسبة إلى وبالنسبة إلى الآخرين تخرج من الظلام شيئاً وتدخله فى فعاليتنا العامة .

إن الكاتب يريد أن يفهم ما يكتبه لاعلى أنه صرخة خارجة من الأحشاء بتأثير الألم أو العشق أو الخوف ، بل على أنه ثمرة إبداع منظم ، أى إبداع حر من ناحيتين : حر أولاً من حيث هو خلق ، لأن الخلق يعنى بالتعريف نفسه أن بذرة هذا الشيء لم تشتمل عليها اللحظة السابقة حتماً ، وحر ثانياً من حيث هو منظم ، أى من حيث الاستقلال فى إمكانية العمل . . . وهذه الصفة المزدوجة تعنى إذن أن المؤلف يتطلب وهو يكلف نفسه عناء إبداع شيء وخلقه أن يعترف له بأنه حر لأنه صانع خلق حر .

والقارئ من جهة أخرى لا يصدر بحق الكتاب أو الأثر الفنى حكم وجود كما يقال بل يصدر حكم قيمة ، بأن أطلب منه أن يقول هذا كتاب جميل أو بشع ، وكل مطلب - مهما يكن - يفترض دائماً حرية الشخص الذى يتجه المطلب إليه - يجب عليك إذا كنت تستطيع . إننى لا أستطيع أبداً أن أطلب إلى شخص أن يصدر حكماً جمالياً

مالم يكن مستطيعاً ، أى مالم يكن حرّاً . وأنا فى اللحظة التى أطلب فيها من إنسان بمجرد قولى « هذا الكتاب جميل » أن يقرر مثلى أنه جميل ، إنها تؤكد فى آن واحد كما قلت أننى إزاء إبداع منظم ، وأنه يتجه إلى حريتى ، لأنه يطلب منى أن أصدر حكماً عاماً ، وهو أن هذا الكتاب جميل ، فليس يقصد إذن أن أتأثر على الصعيد الفردى .

وإنما يطلب منى فوراً أن أضع نفسى فى صعيد الحكم العام . وإنما يتجه لىّ إذن من حيث أنا حر ، وهذا معنى الابتعاد الفنى . فليس معناه إذن أنه لا يراد منى أن أستنكر ظلياً ، أو أنه يراد عرض الأشياء على عرضاً يجعلنى على التهرب ، لا ، إنه ليراد منى أن أصدر حكماً ، ولكننى يراد منى أن أكون حرّاً فى إصدار الحكم ، وهو حكم لا يتجه لىّ ما هو شخصى ، وإنما يتجه لىّ ما هو إنسانى فى الإنسان أى الحرية .

فالحكم الفنى هو إذن اعتراف بأن أمامى حرية هى حرية المبدع ، وهو فى الوقت نفسه شعور بحريتى إزاء الشئ المائل أمامى ، وهو ثالثاً أن أطلب أن يملك الآخرون فى هذه الظروف عينها هذه الحرية نفسها .

لقد كان القدماء يصنفون الشعراء وسواهم من الأدباء حسب عصورهم أى تصنيفاً تاريخياً . وقد حاول ابن سلام تصنيفهم حسب طبقاتهم فوق فى أخطاء عديدة . وحاول غيره من النقاد تصنيفاً آخر ، فقال الأمدى فى البحترى : إنه كان على مذهب الأوائل لم يفارق عمود الشعر ، أما أبو تمام فخالف التقليد . وقد يكون الأمدى أول من أشار إلى اختلاف المذهب عند شاعرين متعاصرين ، أما فى عصرنا فقد ساقنا تكرار المدارس الأدبية عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا ، إلى محاولة تصنيف شعرائنا ونائرينا على غرار التصنيف الغربى .

هنا يجب أن نذكر أمرين :

أولاً أن المدارس الأدبية نشأت فى الغرب لا فى بلادنا . وأدباؤنا المعاصرون تأثروا بتلك المدارس ولم يتسبوا إليها ، وهم حين ألفوا عصبية أو واطئة ذات اتجاه تجديدى - كما فعل أدباء المهجر وجماعة « أبولو » - لم يرتبطوا بمدرسة أدبية معينة ، ولم يحددوا لدوائهم أسلوباً خاصاً وإنما استهدفوا الثورة على القديم وتجديد الأدب العربى تجديداً

يشمل النوع والموضوع والأسلوب . ومنهم من أصابه تأثير عدة مدارس مجتمعة ، كما
هى الحال في أدب جبران ونعيمه وأبى ماضى . وإذا غلب عليهم جميعاً طابع
الرومانتيكية فلأن هذه المدرسة كانت أسهل مثلاً وأوسع مجالاً من سواها ، ومنها نبعت
جميع الحركات التجديدية المتأخرة .

ثانياً : أن الغربيين أنفسهم ، برغم انقسام أدبهم في كتب التاريخ إلى كلاسيكى
ورومانتىكى ورمزى وغير ذلك ، فإنهم يلتزمون جانب الحذر في تصنيف أدبائهم ،
فهناك الأدباء الحائرون بين الرمزية والسريالية ، أمثال رامبو وجيرار دو نرفال . أو بين
الكلاسيكية والرمزية نظير بودلير وفاليرى أو بين الرومانتيكية والرمزية نظير الفرد دو
فينيى . لذلك نجد ناقداً كبيراً مثل كروتشى ينكر التصنيف ويقول : هناك شعر جيد
وشعر ردىء ، وكل تصنيف آخر يعد فاشلاً .

والأمر الذى يجب استنتاجه هنا أن نلتزم نحن كذلك جانب الحذر في تصنيف
أدبائنا ، فنشير إلى علامات تمجديديهم من غير أن نحشر كلا منهم في إحدى المدارس
الغريبة التى قد يكون تأثيره بها عارضاً قليل الوضوح ، أو مبنياً على مشابهاة عفوية ،
أو من نوع توارد الخواطر والمشاركة الإنسانية الحرة . فنحن إذ نلاحظ إغراب امرئ
القيس ، أوذى الرمة ، في صورهما الشعرية قد يبدو لنا وجه شبه بينهما وبين
السرياليين برغم انعدام الصلة الزمانية أو الثقافية بين الفريقين . في هذه الحالة يجوز
لنا أن نلاحظ المشابهة وإن كانت ضئيلة ، لكن من السداجة أن نصنف امرئ القيس
وذا الرمة مع السرياليين .

والنقاد الذين أدمنوا النقد البيئى أخطئوا من ناحيتين :

أولاً : أنهم حصروا فيه اهتمامهم ، وظنوا أن نقد البيئة والعصر - أو ما يمكن أن
ندعوه النقد التاريخى - يكفى لنقد الصنيع الأدبى أو الفن ، من هنا صار تدريس
النقد في معاهد العلم شبيهاً بتدريس التاريخ ، أو نوعاً من التحقيق التاريخى .

ثانياً : أن منهم من ظنَّ أن انعكاس البيئة في الأدب دليل كاف على جودته ، كما
يرى بعض شعراء اليوم أن الغموض دليل كاف على شاعريتهم . وكلا الفريقين

مخطيء ، لأن النقد البيئي اشد اتصالا بالبحث التاريخي منه بالنقد الادبي . فإذا قلنا إن الشعر الجاهلي يعبر عن البيئة الجاهلية فذلك دليل على أصالة ذاك الشعر وانتمائه إلى ذلك العصر ، غير أن انعكاس البيئة في الشعر الجاهلي لا يعد دليلا على جودته إلا اذا سبقه الاعتراف بأنه صحيح النسبة إلى الشعر قبل انتسابه إلى الجاهلية .

إن كتب التاريخ والمذكرات تعبر عن البيئة التي ظهرت فيها لكنها لا تعتبر كتب تاريخ ، إلا إذا امتازت بالأسلوب الفني الذي يقيم حدًا فاصلاً بينها وبين كتب العلم . لهذا نقول : إن مذكرات سان سيمون من صنف الأدب ، لامتيازها بأسلوب فني بين الطرافة ، في حين أن مذكرات نابليون أقرب إلى التاريخ . وعليه تكون مهمة الناقد أن يثبت أولاً ، باعتماد أصول النقد الجليالى ، أن الصنيع الذى ينقده يستوفى خصائص الفن ويعبر عن طبيعة فنية قبل أن يحلل العوامل البيئية التي شاركت في تكوينه .

أما النقد السيكلولوجي الذى يتناول شخصية الفنان ومقدار تأثيرها في فنه ، فهذا النقد ذو شقين : الأول تاريخي يروى سيرة الأديب وأخباره ، ويصف ميوله الخلقية ، ومقدار تأثيرها في أدبه . هذا النقد إذا أسعفنا على تفهم أدبه لا يسعفنا على تدوقه أو تقييمه لأنه ، نظير النقد البيئي ، لا يطلعنا على أسرار فنه ولا يحلل ما فيه من فريدة أو عبقرية .

والشطر الثانى : نفسانى ، وهذا الشطر - أعنى التحليل النفسانى الذى جاء به فرويد - يتصدى لمعالجة هذه الناحية إن الذى يهمنى من الفنان هو مواطن الإبداع في إنتاجه لا العوامل المبهمة التى حركت موهبته وألهمته الفن .

ومن أخطاء النقد البيئي ونقد السيرة اعتقاد النقاد أن أدب الأديب وفن الفنان صورة صادقة لشخصيته .

هذا الاعتقاد إذا صدق أحياناً لا يصدق دائماً . فإذا كان أسلوب الفنان أو الأديب يعبر تعبيراً صادقاً عن موهبته وقدرته على الابتكار والتصرف في فنون القول فالعانى التى يحتملها فنه لا تصدر دائماً عن عقيدة راسخة . إن الشاعر يستطيع أن يمدح الفضل من

غير أن يكون فاضلاً ، وأن يعظم الكرم من غير أن يكون كريماً ، وأن يبرع في تصوير اللصوصية من غير أن ييارسها فعلاً .

والروائي يبدع في تصوير فتك الحب بالنفوس وتلاعب الأهواء بالعقول وهو بمعزل عنها . فإميل برونتي في عزلتها كتبت « مرتفعات وودزنغ » وابتدعت فيها ابطلا خياليين من ذوى الشذوذ العاطفي لم يكن لهم أى صلة بتجارها الواقعية . والمتنبى يقول في بعض شعره :

ومن هوى كل من ليست مموهة تركت لون مشيبي غير مخضوب

لكن درسنا لسيرة المتنبى لا يدل على أنه لم ييارس الخداع والتمويل . وشوقي في « عجنون ليل » يتلبس شخصية قيس ويبدع في تصوير أغراض الهوى العذرى وفي قصيدة « أنا أنطونيو » يجيد عرض حالة المحب الصوفي ، ولم يكن شوقي - فيما نعلم - عذرياً في حبه ولا صوفياً .

كان الشاعر ييس يقول : « شخصيتي الفنية أبعد ما تكون عن ذاتيتي ، فالفنان في فنه يتلبس شخصاً آخر ، ويعبر عن أشواق وأحلام أكثر من تعبير عن واقع ذاتي . لذلك يكون من السذاجة الإلحاح على موضوع الصدق عنده » .

وهناك المتأثرون بالاتجاهات الفلسفية المعاصرة الذين يقيسون الأثر الفني بمقدار ما يحتويه من معان فلسفية وألفاظ « حضارية » ، وصور كونية ، أو ميتافيزيقية فينعون على الشاعر الجاهل خلو شعره من الاتجاه الفلسفي والمنطقي . . وهو رأى ساذج لا وزن له .

الباب الرابع

النقد العربي الحديث والتطور

- الفصل الأول : النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية
- الفصل الثاني : أعمال نقدية معاصرة .
- الفصل الثالث : رواد النقد العربي الحديث .
- الفصل الرابع : تراجم مفصلة لبعض النقاد .

الفصل الأول

النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية

نقادنا المعاصرون يحتلون منزلة رفيعة في الفكر الأدبي الحديث ، والأدب العربي يعتز بكوكبة منهم تسنموا ذروة المجد الأدبي في عصرنا ومن بينهم : العقاد ، وطه حسين ، ورشاد رشدي ، ومحمد مندور ، وشوقي ضيف ، ومصطفى السمرتي ، وأحمد الشايب ، عبد العزيز شرف ، وسواهم .

والنقد المعاصر يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والحداثة . . وللأسف يرجع جانب الحداثة بعض شباب النقاد الذين لم يقرأوا نقدنا العربي القديم ، ولم يقفوا على تياراته ومذاهبه .

فالنقد العربي القديم متعدد النظريات والتيارات ، فهناك نقد للمضمون ونقد للشكل ، ونقد للمعنى ، ونقد للفظ . وهناك نقد يتكئ على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتد بالنظم :

الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) وضع في النقد مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلام (ت ٢٣١ هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجاحظ (١٦٠ - ٢٥٥ هـ) نظر إلى اللفظ والمعنى ، ووضع الأساس لنظرية الأسلوب .

وابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعي في النقد العربي .

وقدامة (ت ٣٣٧ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعي في النقد العربي .

وابن طباطبا (ت ٣٢٢ هـ) وضع أساس منهج النقد التأثري ، وطبق ذلك المنهج .

والقاضى الجرجاني (ت ٣٩٢ هـ) صاحب كتاب (الوساطة) يجعل الذوق الأدبى هو الحكم فى جميع مشكلات النقد والبيان ، ويرد إلى عمود الشعر كل ما اختلف فيه النقد من مسائل النقد ومشكلاته .

والأمدى (ت ٣٧١ هـ) صاحب كتاب « الموازنة » يضع نظرية « عمود الشعر » فى النقد ، ويطبقها تطبيقاً باهراً .

وعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها نالت الإعجاب .

وترشدنا بحوث عبد القاهر الجرجاني فى كتابيه « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » إلى حقائق كثيرة فى النقد والبلاغة ، ومن أهمها :

- ١ - نظرية النظم أو العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ ، أو نظرية التحليل اللغوى .
- ٢ - بيان مدى قيمة عنصر المعنى فى النص الأدبى .
- ٣ - أهمية اللفظ فى العمل الأدبى .
- ٤ - أهمية المعانى الثانوية فى الأسلوب .
- ٥ - بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآنى .
- ٦ - الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .
- ٧ - لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .
- ٨ - الالتفات إلى بلاغة الصورة فضلاً عن بلاغة اللفظ .
- ٩ - الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذى ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .
- ١٠ - نظرية بناء الاستعارة على التشبيه وقرب الشبه فى الاستعارة .
- ١١ - الاعتماد على الذوق فى مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثرى .

١٢ - خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١٣ - الأدب فن لغوى ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب من غيره . وعبد القاهر يبدأ بنظرية فلسفية فى اللغة ، ثم ينتهى إلى فن الذوق الشخصى الذى هو مرجعنا الأخير فى دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوى نظرية متكاملة فى النقد ، وعنده أن الألفاظ فى ارتباطها بعضها ببعض هى التى تكون فى القصيدة أو فى النص مجموعة الصور التى تنقل لنا الفكرة أو التجربة .

بين الجرجانى وسويسر :

ونظرية النظم التى قررها عبد القاهر الجرجانى فى الدلائل تسبق فكر سان سويسر فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، فالعلاقات الأسلوبية بين الألفاظ هى عند عبد القاهر كما فى دلائل الإعجاز - موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه المنظم ، أو ما يعبر عنه النقاد بالشكل والصورة ، مع خلاف كبير بينهم فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون ، ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص تتكون الصورة وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سويسر السويسرى الذى يذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتضى فيها آثار المعانى ، وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون . فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر والأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جزأى الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده بل إلى الشكل . وذلك هو رأى كروتشيه (ت ١٩٥٢) الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده ، والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجاهليين ، ومن الجاهليين من يجعل المعنى هو

الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى لكروتشييه .
ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو
الصورة أو هو صقل الأحاسيس وإبرازها في تعبير بليغ .

٢٠

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى
ويقدمونه على اللفظ ، ودعاة « مذهب الفن للفن » يحرون النص الأدبي من كل قيود
المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال ، ودعاة « الرمزية » لا يهتمون إلا بما
توحيه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، في حين نجد دعاة « الفلسفة الجمالية »
ومنهم كروتشييه يؤكدون وحدة العمل الأدبي ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط
وثيق من الوحدة ، وهذه هي فلسفة عبد القاهر الجمالية .

وقد كان النقاد قبل عبد القاهر يجعلون كلا من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلاً من
عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، وقدامة (ت ٣٣٧
هـ) وذهب ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) في كتابه « العمدة » إلى أن اللفظ جسم
وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هي نظرية « النقد اليوناني القديم » .

وعند الفلاسفة الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن لأنها
وجّهان النموذج الأدبي ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فلا فارق
بين المعنى واللفظ في أى نموذج أدبي ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأحاسيس الأولى عند
الأديب قبل أن تستوى في الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنما الشأن في المعاني التي
يحتويها النموذج الأدبي ، وهي لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، إنما يتم
وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان فهما كل واحد .

وعبد القاهر الجرجاني من أجلّ النقاد العرب ، الذي اهتموا إلى العلاقات بين
الألفاظ والمعاني في الأدب ، وسماها « النظم » ، وهو ما اهتمدى إليه أعلام الفلسفة
الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية في النظم هي فلسفة كروتشييه الجمالية ، فالأسلوب عنده
ليس سرّاً لألفاظ ، بل هو ترتيب لمعانيها وفق ترتيبها في الذهن .

واللفظ عند عبد القاهر رمز للفكرة والتجربة والعاطفة أو المعنى ، وقيمته فيها يرمز إليه ، وعبد القاهر يتلاقى في ذلك مع كل النقاد العالميين .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعاني الثانوية ودلالاتها الجمالية في النص ، سواء كانت هذه المعاني الثانوية معاني لزومية أو من مستتبعات التراكيب أو أثرًا لرموز صوتية ، أو إيماءات نفسية ، فهي التي تعطى الأسلوب دلالاته البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . ويتلاقى في ذلك عبد القاهر مع كبار النقاد العالميين .

٢٢٠

وإذا كان النقاد قد أطلقوا على كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا عصر النقاد فإن القرن العشرين يستحق هذا اللقب أيضاً .

في القرن التاسع عشر نشأت مدارس عدة للنقد ، حتى إن إليوت وصفها عام ١٩١٩ م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التي اصطلحت بها أغلب الأعمال الأدبية والفنية ، وهي الحركة التي تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد في مذهبها هي أن يبين لنا مدى صدق التعبير ، أى أن يبين العمل الأدبي عن شخصية كاتبه وعن صدق عواطفه ، وعرف شعراء ذلك العصر الأدب بأنه الانسياب التلقائي للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم يقيسون به العمل الأدبي هو الإخلاص ، أى إخلاص الكاتب للعاطفة التي يعبر عنها فيما يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت في النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

الأولى : تعد العمل الأدبي تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب .

والثانية : ترى أن يُفسر العمل الأدبي كتعبير عن المشاعر التي تمجيش بها نفس الكاتب ، وعن أثرها في الناقد نفسه ، وهو نقد ذاتي لا يخضع لقواعد .

وكان « ريسن » يدافع بحماسة عن النقد بلا مبادئ ، لأن النقد في رأيه ذاتي وليس علماً ، فمهمة النقد هي التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية بالنسبة للعمل الأدبي في

حين يفسر العمل الأدبي في ضوء شخصية الفنان ، كما هو الأمر عند أصحاب المدرسة النفسية .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شيء سائد في القرن التاسع عشر ، غير أنها اتخذت أشكالاً مختلفة ، وأخذ النقد معها طريقه إلى التجديد ، ففي أواسط القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة أو المجتمع ، فقامت مدارس النقد الاجتماعية والتاريخية والمادية الجدلوية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعنيه العمل الفني في ذاته أو لذاته ، بل كما يعبر عنه سواء أكان ذلك نفسية الفنان أو عواطفه أو البيئة الاجتماعية أو الطبيعية أو الاقتصادية .

وجاء بند تو كروتشي (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست في الكشف عما يعبر عنه العمل الفني ، بل أن يرى العمل الفني في ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء كانت هذه المقاييس تاريخية أو اجتماعية أو خلقية ، فكل ما لا ينبع من العمل الفني نفسه يجب أن يستبعد لأنه دخيل عليه .

ويؤكد كروتشي على وحدة العمل الأدبي ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة . وقف غاليري في فرنسا على النقيض من كروتشي ، فلا شيء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذي نادى به من قبل جوته ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً .

أما إليوت فيذهب إلى أن الشكل والمضمون هما الشيء نفسه ، وكذلك ذهب ريتشاردز ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو في رأيه سر بلاغة الأسلوب في الشعر .

ولقد نادى إليوت بعد الحرب العالمية الأولى بنظريته التي تذهب إلى أن العمل الفني تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية ، وأرسى في الأدب المفهوم الرئيس الذي يقوم عليه النقد المعاصر .

وإذا كانت مذاهب النقد والأدب قد تعددت من كلاسيكية ورومانسية ورمزية وسيريالية ، وواقعية وإنسانية ووجودية ، وجماعة نقد الوعي التى قامت فى فرنسا باتجاه سيرىالى محض ، فإن أشهر تيارات النقد المعاصر يمكن تلخيصها فيما يلى :

١ - الاتجاه الألسنى اللغوى الذى يستحضر إنجازات علم اللغة ونظريه إلى الأدب ، وتختلف فروع هذا الاتجاه وتتكاثر بعدد النقاد أو الباحثين ، ويمكن أن تصل إلى درجة كبيرة من التناقض .

٢ - الاتجاه الدلالى ، الذى يحاول أن يجد منهجاً ثابتاً لمعرفة المعنى .

٣ - الاتجاه البنيوى الذى نادى به فى فرنسا شتراوس ، وهو مجموعة شديدة التنوع من المذاهب المتناقضة ، أحياناً تشمل وجودية سارتر ، وعلمانية باشلار الزائفة ، واللغويات المعاصرة المستمدة أصلاً من سوسير ، إضافة إلى الماركسية أحياناً ، وكلها تميل إلى الاعتماد عن قضية النقد الأساسية ، وهى تحليل العمل الفنى المتكامل وتقويمه .

٤ - تيار الحدائث فى النقد والأدب وينطلق من مفهوم علمانى خالص .

٥ - التيار الأسلوبى الذى يحاول رصد أسلوب الكاتب فى ظل علم اللغة مستعيناً بالمنهج الإعلامى .

وقد بدأت نظرية الأسلوبية فى النقد الأدبى مع مطلع القرن العشرين على يدى سوسير ، وتلميذه بالى ، وجاء ما روزو الذى عبر منذ عام ١٩٤١ م عن أزمة الدراسات الأسلوبية ، ونادى بحق الأسلوبية فى الاعتبار بين مذاهب النقد ، وفى عام ١٩٦٠ م عقدت ندوة عالمية بجامعة إنديانا كان محورها الأسلوب . . وفى عام ١٩٦٩ أعلن أولمان الألمانى استقرار الأسلوبية علماً ألسنياً نقدياً .

والأسلوبية وصف للنص الأدبى حسب طريقة مستقاة من الألسنية ، أو هى دراسة للأسلوب فى كل المنطوقات اللغوية ، أو فى ظل الأعمال الأدبية الإبداعية .

وتنادى الأسلوبية بأن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون
النفاذ إلى صميم نوعيته .

مذاهب كثيرة متعددة ، متناقضة ، لا تستقر بحال على حال من الأحوال .

•••

ونقدنا المعاصر جدير بأن يأخذ من تراثنا النقدي الأصالة ، وأن يقف أمام النقد
الأوروبي المعاصر موقف المكتشف الناقد ، وأقرب مذاهبه إلينا مذهب الأسلوبية وبعد
فإنى أطلب بها إلى :

١ - أن تكف مدرسة النقد من الشباب عن الإغراب والنقل من النقد الأوروبي بوعى
وبدون وعى .

٢ - أن نرجع إلى نقدنا القديم ونخرجه في صورة محققة جديدة .

٣ - إنشاء مجلة نقدية جديدة تشرف عليها هيئة محايدة من النقد لا تخضع إلا لحكم
الدوق الأدبي وحده .

٤ - دراسة تيارات النقد العربي القديمة في جميع كليات الآداب واللغة في ضوء
الكشوف العلمية المعاصرة .

٥ - إنشاء معهد للنقد تكون فيه أقسام لنقد الشعر - ونقد القصة ونقد المسرحية -
ونقد المقالة ، وللقلم العلمي وغيرها .

٦ - وضع مناهج مفصلة للنقد والبلاغة تسيّر عليها المناهج الدراسية في مدارسنا
ومعاهدنا ..

الفصل الثامن أعمال نقدية معاصرة

١٠٠

لما جاء عصر النهضة الأدبية الحاضرة استيقظ النقد الأدبي ، وأصبح لنا نقدان : نقد مؤسس على أصول النقد العربي ، ونقد مؤسس على أصول النقد عند الغربيين ، إذ كان هناك أدبان أيضاً : أدب يحتذى القديم في أسلوبه وموضوعاته ، ويستكر الأدب الغربي ولا يتلوقه ، وأدب يستوحى الأدب الغربي ويقلده ولا يؤمن بالأدب العربي ، وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته ، ومن الشرق جزالة أسلوبه وحيل تعبيراته ^(١) .

وظهر الشيخ حسين المرصفي (١٨٨٩م) فآلف كتابه « الوسيلة الأدبية » وتعصب فيه للبارودي ، ووازن بينه وبين القدماء .

وجاء المازني والعقاد فالقفا الديوان في جزأين نقداً فيه شوقاً وحافظاً والمنفلوطي ، وعبد الرحمن شكرى .

ثم كتب ميخائيل نعيمة كتابه (الغريال) ، وطه حسين كتابه (حديث الأربعاء) والرافعي كتابه على السُّفود ، ورمزي مفتاح كتابه (رسائل النقد) . وتوالت الأعمال النقدية المعاصرة ومن أظهرها ما يلي :

١ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبي من خلال تجاربي ، وهما كتابان أصيلان في النقد من تأليف مصطفى عبد اللطيف السحرتي .

٢ - الميزان الجديد ، النقد المنهجى عند العرب ، محاضرات في الأدب ومذاهبه ، في الأدب والنقد وكلها من تأليف محمد مندور .

(١) ص ٤٥٤ النقد الأدبي لأحمد أمين ١٩٦٣ .

٣- النقد الأدبي لشوقي ضيف .

٤- من الوجهة النفسية في دراسة الأدب لحلف الله .

كما كتب في النقد كل من : سهير القلماوى في كتابها فن الأدب (المحاكاة) ،
ومارون عبود في كتبه : مجددون ومجترون ، على المحك ، جدد وقدماء ، ودمقس ،
وأرجوان . وكذلك عز الدين إسماعيل ، وعبد الحميد حسن ، وزغلول سلام ،
وسواهم .

وكتاب الزيات « في أصول الأدب » من الكتب ذات الصلة الوثيقة بالنقد .
وللمؤلف في النقد : دراسات في النقد الأدبي ، وفصول في الأدب والنقد ، ومذاهب
الأدب ، وبين الأدب والنقد ، وسواها .

٢٠-

على أن ثورة النقد هي دائماً التي تنير السبيل أمام النهضة الأدبية ، والنقد الحر النزيه
هو الدعامة للأدب الرفيع ، وفي بدء نهضتنا الأدبية ، كان النقد يعاون الأدب والأدب
يغذى النقد ، فلم يسلم رواد الشعر من أقلام النقاد ، وأصاب شوقياً وحافظاً ومطراناً
وأباً شادى ، وأحمد محرم ، وعبد الرحمن شكرى ما أصابهم من سخط النقاد وثوراتهم ،
ومع ذلك حاولوا دفع النهضة الشعرية إلى الأمام بقوة وعزم وتصميم .

وكان العقاد والمازنى ممن ثاروا على مذهب شوقي في الشعر ، واشتدت الخصومة
الأدبية بين الرافعى والعقاد ، وبين رمزى مفتاح والعقاد كذلك ، وظلت معارك النقد
توجع الشعلة التي انتقلت إلى الأدباء المصريين جيلاً بعد جيل ، ولا تنس زكى مبارك
والمعارك الأدبية التي أثارها ، والخصومات الأدبية بين أحمد أمين وزكى مبارك وما وجه
إلى جميع الشعراء المعاصرين ، ومن بينهم على محمود طه ، وناجى ، وأبو شادى من
نقد .

وهذه الخصومات الأدبية التي يحتدم فيها الخلاف بين الأدباء ويحكم فيها النقاد
منصفين أو متحيزين ، كانت مواسم خصبة للأدب ، تدفع الشباب إلى متابعة قضايا
الأدب ومشكلاته ، ودراسته ، وإلى الاهتمام به ، وإلى موالاة السير في مواكب الأدب

التي هي من طلائع التفكير الحر دائماً ، وكان لمحمد مندور خطوات بناءة في النقد ، كما كانت أحكام مصطفى السحرى على شعرائنا المعاصرين ، وهى من الدقة والقوة والععمق بمنزلة عالية ذات أثر في توجيه حركة النقد والأدب في العشر السنوات الأخيرة من تاريخنا الأدبى ، ومنذ حين احتدمت الخصومة بين الأدباء الشباب والأدباء الشيوخ ، وفى مقدمتهم طه حسين ، والعقاد ، والزيات ، وكثر الحديث عن محنة الأدب وأسبابها .

إننا لا نزعم أننا وصلنا إلى كل غاياتنا في الميدان الأدبى ، أو أننا بلغنا الذروة من النهضة الأدبية ، أو أن الشيوخ من الأدباء قد جاءوا لنا بكل جديد في الأدب والنقد . . ولا نزعم كذلك أن صوت الشباب لا يستند إلا إلى ثورة العاطفة وحدها .

ولكننا نؤمن أننا لا نزال في أول طريق النهضة التي نريد أن نبلغها في الأدب ، وأن شيوخ الأدب في مصر لم يكونوا سوى رواد يحاولون اقتحام الميدان ، فمنهم من وقف على الباب ، ومنهم من وقف قبل أن يصل إليه ، ومنهم من دخل منه مبهوراً مثقل الخطأ قليل الأعصاب ، أما الشباب فقد دخلوا وراء الشيوخ ، ولكنهم نظروا إلى ما أمامهم ووراءهم من أسرار ، ولا يزالون ينظرون وفى أنفسهم حيرة ، وعلى شفاههم لفة . وقد لمسنا ظاهرة غريبة في جونا الأدبى ، هى سخرية الأدباء وتعاليمهم وكبرياتهم ، بل غرورهم ، وخاصة طبقة الشباب الذين يثرون ويسخطون على كلمة النقد التي تقال ، وهذه أول بوادر الضعف الذي نرجو أن تبرا منه نهضتنا الأدبية الحاضرة .

٣-

وكتب الناقد مصطفى السحرى يقول (١) .

تأثر الأدب والنقد بحركة الإصلاح الدينى والدعوة للحضارة العربية ، فأشرفت ديباجته ، وتنضرت صياغته ، فكان انجذاباً إلى العربية الفصيحة ، والبيان العربى المشرق وهجر المحسنات اللفظية ، وظهر ذلك فى أسلوب الإمام الذى لم يسلم من السجع ، ولكنه سلم من الصنعة والتكلف والزخرفة والبهرجة اللفظية ، وتناول

(١) ص ١٥٤ دراسات فى النقد المعاصر - رابطة الأدب الحديث بالقاهرة .

الموضوعات الاجتماعية والخلقية ، كما تكشف الغريبة الجزلة في شعر البارودي ، وتناول الأبعاد العربية ، والإشادة بها .

وقد كان للنقد دوره في هذا الاتجاه الأدبي الغالب ، فرأينا أمثال الأستاذ « حسين المصطفى » في كتابه « الوسيلة الأدبية » يشيد بشعر البارودي ، ويسجل روائعه ، ويثبت روائع العربية في الشعر ، وينقد الشعر نقداً لغوياً ، وبيانياً ، وذوقياً .

ووجدنا محمد المويلحي في مجلة « مصباح الشرق » ينقد أحمد شوقي في شعره الأول ، نقداً لغوياً وبيانياً ، وصحح له بعض أخطائه اللغوية ، مثل لفظة « غازل » وصحتها متفزل ، وآنة وهى آونة ، لأن الآن جمع الألوان أى الوقت ^(١) والحين . ويقول الماسح في ديوانه « إن نقد محمد المويلحي كان مهذباً غير مقدع ، وإن هذا النقد كان أثره في تهديد صياغة شوقي وتعتين أسلوبه من حيث سلامة التراكيب ، وقوة التدريب ، والإثراء من الألفاظ ، ووضعها في مكانها حتى وصل إلى ما وصل إليه من تقدم ورسوخ قدم في الشعر . .

هذان مثالان من أثر النقد في دعم الاتجاه البياني في الشعر ، وقد كان من أعلام النثر البياني : مصطفى المنفلوطي ، متأثراً بالاتجاه الذي راده الإمام محمد عبده ، وقد كان قمة من كتبوا بالأسلوب البياني ، فقد كانت مقالاته نماذج فنية للمقال ، مقالات كان يكتبها في المؤيد عام ١٩٠٨ وكانت « عبراته » محاولات قصصية طيبة ، تستهدف المثل العليا وقد نسجها بأسلوب مشرق رشيق حلو الإيقاع ، وقد كان المنفلوطي مدرسة وحده ، علم جيلنا كيف يمسك بالقلم ، وخلق وعياً قصصياً في جمهور الأدباء والقراء ، كما يقول الأستاذ عباس خضر في كتابه « الواقعية في الأدب » وكان لهذا الأدب الخزين الباكي ، كما يقول ، أحسن الوقع في نفوس معاصريه ، وأشخاصه الضعاف كانوا انعكاساً لسمات المجتمع في ذلك الحين .

وقد أقامت كتابات المنفلوطي ثورة نقدية ، على أدبه ، فنقده طه حسين نقداً لغوياً ، وخطأه في طائفة من ألفاظه ، وأصدر محمد الهياوي كتيباً في نقد قصة « اليتيم » وهى

(١) تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ، للكاتب حلمي على مرزوق .

واحدة من العبرات ، ثم جاءت جماعة المدرسة الحديثة ، فناوشه المازنى والعقاد ، بأقلام من نار ، وعابت عليه هذه المدرسة العقلانية ، فقر الجانب الفكرى ، وبالبلغة فى اصطلاح الأسس وإثارة العاطفة ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة وكثرة استعمال المفعول المطلق ، وما إلى ذلك ، ومع أن هذا النقد لم يهتم بحسنات هذا الرجل وفضله ، ومع ما انتطوى عليه من عبارات جارحة فقد كان فى جوهره نافعاً للأدباء وتوجيههم إلى مراعاة القصد فى التعبير عن العاطفة ، والإصراف فيها ، هذه لمحة من أثر النقد فى أوائل القرن ، للاتجاه البيانى المحافظ على لغة الضباد .

وإلى جانب هذا التيار البيانى الغالب ، الذى خلق كلاسيكية أدبية جديدة عبرت عن الأفكار والعواطف العامة فى البيئة المصرية ، واعتمدت فى صياغتها النظام والضببط وحققت تقدماً ملحوظاً فى الأخلاق والسياسة والفكر ، وأثرت اللغة ، وعملت على تمجيد التراث العربى . فقد وجد تيار آخر يجاهد فى عنف وعتو هذا التيار، تيار يجرد الكلاسيكية الجديدة من حسناتها ، ويميز عيوب أدبائها فى البناء الشعرى ، وفى المضامين الشعرية والنثرية على السواء . وقد قاد هذا التيار كوكبة من الأدباء الذين نهلوا من الأدب الفرنسى أو الإنجليزى ، وعمن ظفروا بحظ من القراءات العلمية فى مجلة المقتطف ، أو من تعرفوا على المنهج العلمى فى الجامعة المصرية القديمة ، أو من اتصلوا بالجريدة لأحمد لطفى السيد ، أو من سافروا إلى بعض البلاد الأوربية وأصابوا نصيباً من الثقافة الغربية ، ونذكر منهم الدكتور أحمد ضيف ، وشكرى ، والمازنى ، والدكتور أحمد أبو شادى ، والدكتور طه حسين ، والعقاد ، وغيرهم من النقاد . ولقد كان أعنفهم وأفساهم وأكثرهم مهاجمة للكلاسيكية الجديدة عباس محمود العقاد والمازنى فى نقدهما لأعلام الكلاسيكية الجديدة ، وعلى رأسهم شوقى ، وحافظ ، والرافعى ، والمنفلوطى ، فعاب العقاد على شوقى عدم وضوح شخصيته فى شعره ، وعاب بناءه الشعرى غير الموحد ، كما عاب عليه طرقه المناسبات اليومية ، وما إلى ذلك . وحمل الدكتور طه حسين على الرافعى ، فهو من كتابه «تاريخ أدب العرب» الصادر فى عام ١٩١١ ، وسخر من كتابيه «السحاب الأهر» ورسائل الأحران» وكان بين الفريقين صراع شديد ، تُبذلت فيه العبارات الجارحة ، بل النابية

. وكان من أثر هذا الصراع أن وجدت مقاييس جديدة للنقد ، في بنائه ومضمونه من بينها :

* وحدة القصيدة ، والتعبير عن خوالج النفس ، وظهور شخصية الشاعر في شعره ، والنظر إلى التشبيه نظرة جديدة ، فلا يكون التشبيه مبهرجاً ، ولكن جزءاً مقوياً للفكرة .

كما أنشئت مقالات تنهج نهجاً فلسفياً وعلمياً ، وبرز في سماء الأدب في عام ١٩١٤ كتاب أبى العلاء للدكتور طه حسين ، وهو يسير على نهج علمى وفنى .

وظهر في عالم النقد كتاب الديوان في عام ١٩٢٠ ، ١٩٢١ للعقاد والمازنى ، وفيه نقادات موجهة ، وإن جافت أدب النقد النفسى في كثير من عباراتها ، وقد كانت بعض هذه النقادات مبثوثة في كتاباتها قبل ظهور الديوان .

وهذه كوكبة من الأدباء والنقاد وجهت الأدب وجهة جديدة ، وطعمت البيئة بالثقافة الغربية . ولم تقتصر الأجناس الأدبية على القصيدة أو المقالة ، بل تنهت إلى الرواية والقصة القصيرة ، وكان هذا التنبيه راجعاً إلى الاتصال بالأدب الغربى ، فألف الدكتور محمد حسين هيكل رواية « زينب » في عام ١٩١٢ ، بلغة سهلة رشيقة ، كما ظهرت قصص قصيرة لمحمود عزمى في سنة ١٩١٥ ، وقصص قصيرة أخرى لمحمد تيمور في سنة ١٩١٧ . وقارء هذه القصص يلمس أثر « موباسان » في بعضها ، كما يلمس صياغتها السهلة المقبولة .

ويمكن القول بإيجاز أن فريقاً من نقاد هذه الفترة ، دعموا لغة الأدب بالحفاظ على سلامة التراكيب اللغوية ، وتصحيح الألفاظ المخطئة ، وقد كانت غيرتهم اللغوية محمودة ، وفريق آخر ، مع حفاظه على اللغة وسلامتها ، وجهوا الشعر وجهة جديدة، وخرجوا على القافية الموحدة ، فأباحوا القوافى المزدوجة ، والمتقابلة والمرسلة وأدخلوا على الشعر مضامين جديدة ، منها ما هو كونى وإنسانى . ومع إفادة الأدب من هذه التوجهات الشكلية ، والموضوعية ، فقد كان في نقد بعضهم عيب ملحوظ ، هو أنهم لم ينظروا إلى حسنات المنقود ومبدعاته ، بل نظروا إلى سيئاته وهفواته ، فخرجوا

عن جادة العدل والنزاهة ، ودفعهم الموى والغيرة إلى نقدات قاتلة ، صاغوها بعبارات جارحة مثيرة وحملوا على الشعر الكلاسيكى الجديد ، الذى يعد مرحلة أدبية مهمة ، حملة غير عادلة ، فلم يغربلوه أو يفجروا زيفه ، أو يكشفوا عن بدائمه ، ويجعلوا القارىء يشعر أو يستمتع بها ، كما هو واجب الناقد ووظيفته الحققة ، فترى المازنى يرفع من بدائع شكرى ويفضله على حافظ إبراهيم حيناً ، ونراه يستبد به الحقد والموجدة فيخفض من شأن شعره ، ويصمه بسيات مزرية حيناً آخر .

وبانتهاء هذه الفترة ، حلت فترة جديدة بدايتها سنة ١٩١٩ ونهايتها الحرب العالمية الثانية . وفى هذه الفترة ، تأثر الأدب والنقد بالواقع الاقتصادى والسياسى الجديد ، تأثر بالدعوة إلى الحرية الفردية وتكونت الطوائف ، وقام بينها صراع مرير ، لون المقال ، وأهاج الشعر ، وكان من ثمرة هذا اللواذ بالصياغة الأدبية السهلة الأليفة للجمهرة ، ووهن التيار البنىانى الجزل الفصيح . وفى أبريل من عام ١٩٢٦ صدرت مجلة « السياسة الأسبوعية » ، فكانت فتحاً جديداً للأدب والنقد ، وذخيرة للثقافة العربية والغربية ، إذ تبارت فيها أقلام طه حسين ، وهيكىل ، ومحمود عزمى ، ومصطفى عبد الرازق ، وفكرى أباطة ، وطائفة من شباب جيلهم . وظهرت كتب عديدة تدعو إلى « الأدب القومى » وإلى جعل لغة الأدب سهلة سائقة وهى دراسات أدبية ونقدية اتسمت بالصراحة والجرأة والجدة ، واستندت إلى الواقع الاجتماعى ، وتابع الشعراء هذا الفكر الجديد ، كشوقى وحافظ .

وكان من نتائج هذه الحرية الفردية ظهور فن التراجم ، فكتب الدكتور طه حسين كتابه : « الأيام » . وكتب الدكتور هيكىل « شخصيات مصرية وغربية » . وكتب بعض شباب هذا الجيل ، فى هذه الناحية ، وتباروا فى ميدان الأدب . واتجه بعض الكتاب إلى الأدب النفسى ، وأعقب هذه الفترة ، فترة أخرى اتجه فيها الأدباء والشعراء اتجاهاً جارفاً إلى الأدب الرومانتيكى ، قادته فى عام ١٩٣٢ مدرسة « أبولو » وعلى رأسها أبو شادى ، وناجى ، والصبرى ، وصالح جودت ، والممشرى ، وعلى طه ، ومع اختلاف الموضوعات التى طرقوها ، من شعر الغزل أو شعر الطبيعة ، أو شعر التأمل ، أو الشعر التصوفى ، فقد كانوا ينهلون من بئر واحدة ، هى بئر الفن . فعاد للشعر

رقته ، ولطافته ورهافته وحيوته ، وانطلقت العواطف في تدفق ، كما تميزت الأساليب بالطلاقة والأصالة والوضاءة . وليس معنى هذا أن الشعراء الذين سبقوهم من الكلاسيكيين ، أو من المدرسة التطورية لم يعبروا عن عواطفهم ، بل إن الكلاسيكيين عبروا عنها ، ولكن في تعقل واتزان . وعبرت المدرسة التطورية عن عواطفها في عقلانية ، وكان يعوزها الموسيقى الرقيقة والتعبيرات السهلة الأنيقة في كثير من الأحيان .

وفي هذه الفترة أسهم النقد في تأييد الحركة الرومانتيكية العاطفية في تعزيز الناحية الجمالية الفنية ، وكان لمقالات أبى شادى أثر خطير في هذه الناحية ، كما كان لكتاب «أبولو» مقالات في عرض وتحليل نتائج هؤلاء الشعراء الجدد ، فكتب عن ناجى نظمى خليل ، وكتب عن الصيرفي بعض النقاد ، وكتب عبد العزيز عتيق والسحرتي عن ديوان «أنداء الفجر» لأبى شادى . ومع قيام صراع بين هذه المدرسة الجديدة من المحافظين ، وبين المدرسة التطورية من أمثال العقاد وطه حسين في كتابه «حديث الأربعاء» ، ومن تابعها من الشباب من أمثال سيد قطب ، والعوضي الوكيل ، وغيرهما ، علت موجة الرومانتيكية ، على هذه الموجات المعارضة ، وانتصرت الجمالية الشعرية ، كما انتصر المذهب الفني في التقويم والحكم على المذهب البياني والعقلاني والنفسى . وأضفى الدكتور مندور في عام ١٩٤٤ ، وما بعده ، على الجمالية الفنية حيوية وبهاء ، في كتابه «الميزان الجديد» الذى صدر في عام ١٩٤٤ ، وفي حساسية الفنان المراهف نقد بعض قصائد العقاد ، كما نقد بعض قصائد شعراء «أبولو» وإن تعامل في نقد هؤلاء الشعراء بمذهب الفن .

ولبث التيار الأدبى الرومانتيكى ، والتيار النقدى الفننى ، مسيطرين على البيئة الأدبية حتى قيام الحرب العالمية الثانية ، ولاتزال آثارها باقية إلى اليوم . وقبل الحرب العالمية الثانية إلى سنة ١٩٥٢ كان الأدب والدرس الأدبى ، يسيران الاتجاه البيانى الفصيح ، والتيار العقلانى ، والتيار العاطفى والتيار النفسى أو السيكلوجى الذى ينظر إلى الأدب كتعبير عن الشخصية وسجل لانفعالاتها وعواطفها ، وهذا أثر من آثار الرومانتيكية . وبعد انتهاء الحرب الثانية ، أخذ الفكر يتجه إلى ربط الأدب بحياة

الناس والمجتمع ، وتأثر النقد بهذا الفكر الجديد ، وساعد عليه اتصالهم بالثقافة الأجنبية ، ودعوا الأدباء إلى الأدب الواقعي ، شعراً ونثراً . وكان من أوائل من دعوا إلى هذا الأدب وحمل على الرومانسية ، محمد كمال عبد الحلليم في ديوانه « إصرار » وكان مفيد الشوباشي من أوائل من دعوا إلى هذا الاتجاه وفلسف له . وسارت القصة والرواية في هذا الاتجاه مثل رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشقراوى ، ومثل قصص « أرخص ليالى » ليوسف إدريس .

وقد ناصر النقد ، هذا الاتجاه ودعمه ، إن لم يكن قد وجه الأدب .

وركب الدكتور محمد مندور الموجة الواقعية وترك النظرة الجمالية الفنية ، واعتمد النقد الأيديولوجى العقائدى ميزاناً جديداً له ، اهتمامه بالناحية الجمالية في آخر حياته في كتابه « النقد والنقاد المعاصرون » والبحث لا يجاوز الاحدى عشرة صفحة من هذا الكتاب . وليست الواقعية وصفاً للموقف السياسى أو الاجتماعى ، ولكنها تصوير للحقيقة والغفلة في الأسباب والظروف التى أثمرت المواقف ، والعمل على إيجاد حل أو علاج للعيوب الاجتماعية علاجاً سليماً .

الفصل الثالث

رواد النقد العربى الحديث

يرجع بدء الحركة النقدية الحديثة إلى الشيخ حسين المرصفى وكتابه « الوسيلة الأدبية » الذى تتلمذ عليه ألبارودى وغيره من أدباء النهضة الحديثة وشعرائها فى مصر ، وكان منهجه العناية بدرس النص الأدبى دراسة تركز على النقد اللغوى مع بصر ذكى بخصائص الأسلوب الشعرى ، وكثيراً ما يوازى بين الشعراء والكتاب القدامى والمحدثين ، وينوه بقصيدة للبارودى لجمال سياقها وحسن نسقها ، إذ لا نجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، وهذا رأى هو الذى سجله العقاد والمازنى فى كتابهما « الديوان » بعد ذلك ، وكان الشيخ المرصفى حريصاً على البناء الفنى الموروث للقصيدة العربية .

وكان الشيخ سيد بن على المرصفى يسير كذلك فى هذا الاتجاه فى نقد الشعر ، وكان أستاذاً لطله حسين ، وينوه به طه حسين فى مقدمة كتابه « تجديد ذكرى أبى العلاء » .

وكذلك سار الشيخ حمزة فتح الله فى كتابه « المواهب الفتحية » . . ويحيى مطران بدعوته التجديدية فى الشعر .

ثم تجيء مدرسة شعراء الديوان بنظرياتها كذلك فى الشعر ، وقد قدمت للنقد العربى الحديث أئمن سفر ، بإخراج العقاد والمازنى لكتابهما « الديوان » بجزءيه الأول - وقد صدر عام ١٩٢٠ ، والثانى - وقد صدر عام ١٩٢١ . وفى هذه الكتاب النقدي هاجم العقاد أحمد شوقى ، ورأى أن الشعر يقاس بمقاييس ثلاثة : تجربة إنسانية ، وأنه تعبير عن ذات الشاعر وجدانه ، وأن القصيدة بنية حية وليست أجزاء متناثرة ، ورأى أن أحمد شوقى ليس شاعراً بأى مقياس من هذه المقاييس الثلاثة .

وإذا كان مطران صاحب فضل فى تمويل فن الوصف الشعرى من الوصف الحسى إلى الوصف الوجدانى ، فإن شكوى - أحد جماعة شعراء الديوان - كان له الأثر فى

تطوير شعر الفكرة إلى شعر التأمل الوجداني والاستبطان الذاتي ، فالمضمون الشعري لابد أن يتخذ في الشعر الغنائي الطابع الوجداني في رأى شكرى وجماعة شعراء الديوان ، سواء استمده الشاعر من الطبيعة الخارجية : أم من ذات نفسه العاطفية أو الفكرية .

وقصيدة العقاد « نفثة » التى يقول فيها :

ظلمان ظلمان لاصتوب الغمام ولا

عذب المدام ولا الأنداء تروينى

وكذلك قصيدة شكرى التى خاطب فيها المجهول ، وهى فى الجزء الخامس من ديوانه :

يحوطئى منك بحر لست أعرفه ومَهْمَةٌ لست أدرى ما أقاصيه

تمثلان هذا الانحياز الوجداني عند مدرسة شعراء الديوان ، وعلى ضوء هذا المنهج نقد العقاد والمازنى أحمد شوقى ، والديوان عمل عظيم فى النقد .

وتجىء مدرسة المهجر ، ويؤلف ميخائيل نعيمة كتابه النقدى « الغربال » الذى صدر عام ١٩٢٣ ، وكتب العقاد مقدمته . والكتاب حَمَلَةٌ على أنصار الأدب التقليدى ومن يسميهم ضفادع الأدب ، وبعض مقالات عن : القرويات للشاعر القروى ، والريمانى فى عالم الشعر ، وكتاب « ابتسامات ودموع » لِمَنْ زيادة ومنهج نعيمة فى النقد هو المنهج التأثرى الذى يعتمد على الذوق وحده ، ومن الغريب أنه لم يعجب بقصيدة شوقى فى عودته إلى وطنه من منفاه فى الأندلس . ومن زعماء التأثرية فى الغرب : جيل ليمتر فى فرنسا ، وياتر فى إنجلترا ، وسينجران فى أمريكا .

وتجىء مدرسة أبولو بمقاييسها الشعرية والنقدية المشهورة ، ومن نقادها : أحمد الشايب ، ومصطفى عبد اللطيف السحرى .

وللعقاد آراء كثيرة فى النقد وأهمها ما سجله فى الديوان^(١) . وكان العقاد يسير على

(١) راجع كتاب « العقاد ناقدا » لعبد الحى دياب .

المنهج النفسى فى النقد ، ويدافع عنه ، وسار على أساسه فى دراسة ابن الرومى ، وفى دراساته فى العبقريات الإسلامية ، وفى دراسته للمتنبى فى كتاب « مطالعات » . ويقول محمد مندور فى العقاد : إنه رجل خصب منتج ^(١) وإنه من النفر القليل فى بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافى فلسفة عامة فى الحياة والأدب مجملها : الفردية والحرية ^(٢) . وإن أبرز ما ظهرت فيه ملكة العقاد النقدية منذ مطلع حياته كانت الدعوة إلى التجديد فى الشعر الغنائى الذى يتكون منه تراثنا الشعرى التقليدى ، وهى دعوة كان العقاد وصاحبه شكرى والمازنى قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربى والإنجليزى بخاصة . والعقاد ذو قدرة فائقة على تمثيل جميع ما يقرأ ، وعلى هضمه ، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته ، ومن العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية . والعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة من ذاته ^(٣) . وينقد مندور العقاد فى الشعر الفكرى أو الفلسفى ، لأن الشعر - وبخاصة الغنائى منه - لا يتسع للفلسفة ، والوحدة الموضوعية التى يذهب إليها العقاد لا تكاد تتصور فى الشعر الغنائى الذى يقوم على تداعى المشاعر ^(٤) .

ومرجع العقاد والمازنى فى النقد إلى هازليت ، وماكولى ، وأرنولد ، وشاسترى ، وأغلب آراء العقاد فى النقد مأخوذة من آراء وليام هازليت ، ومحاضراته عن الشعراء الإنجليز ، ويشبهه العقاد كثيراً فى عنفه النقدي ^(٥) . ومذهب العقاد فى النقد النفسى هو مذهب ناقد غربى مشهور ، هو ريتشاردز ، حيث يذهب صاحب كتاب « مبادئ النقد الأدبى » أ . آ . ريتشاردز الذى ألف عام ١٩٢٤ وترجمه محمد مصطفى بدوى منذ سنوات إلى العربية إلى تقرير الصلة بين مسائل النقد الأدبى وعلم النفس ، فالنقد فى نظره يثير جميع الموضوعات السيكلوجية ، ووظيفة النقاد هى التمييز بين مختلف التجارب وتقويمها عن طريق الإدراك الواضح لطبيعة التجربة .

(١) ص ٧٩ النقد والنقاد المعاصرون لمندور .

(٢) ص ٨٩ المرجع نفسه .

(٣) ص ٩٥ المرجع السابق .

(٤) المرجع نفسه .

(٥) ص ٢٠٢ نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر لعز الدين الأمين .

ويجيء طه حسين ، وهو مدرسة أدبية مستقلة ، وأراؤه في النقد كثيرة ، وبخاصة في كتابه « حديث الأربعاء » الذي ظهر عام ١٩٣٥ ، ومنهجه فيه جامع بين النقد الفني الذي يتابع فيه جول ليمتر ، والنقد النفسى الذى يتابع سانت بييف ، والنقد الاجتماعى الذى يساير فيه تين ، وهو منهج أقرب إلى التكامل من المنهج النفسى الذى سار عليه العقاد وآخرون ، ولم يقف طه حسين عند نقد الشعر ، بل نقد القصة والمسرحية والملحمة الشعرية .

وكان طه حسين يرى في مطلع حياته أن النقد ينحصر في إظهار الخطأ من غير تملق أو تحامل ، وكتب ذلك وهو يتقد كتاب تاريخ آداب اللغة العربية ، لجورجى زيدان عام ١٩١١^(١).

وفي كتاب « حافظ وشوقي » يرى طه حسين أن حافظاً مقلد صريح التقليد ، أما شوقي فهو عنده مجدد ملتوى التجديد . ثم يمضى الزمن ويستحيل تقليد حافظ إلى نضج غريب ، وقوة بارعة ، وشخصية تفرض نفسها على الأدب فرضاً ، كما يستحيل تمجيد شوقي إلى تقليد ، حتى إذا كانت أعوامه الأخيرة كانت قصائده كلها تقليداً ظاهراً للقدماء من الشعراء .

ويرى أخيراً أن « شوقي » لم يبلغ ما بلغه حافظ من الرثاء ، ومن تصوير نفس الشعب وآلامه وآماله ، ومن شكوى الزمان ، وهو بعد هذا أحصى من حافظ طبيعة ، وأغنى منه مادة ، وأنفذ منه بصيرة ، وأسبق منه إلى المعانى ، وأبرع منه في تقليد الشعراء المتقدمين ، لأن حافظاً كان يقلد في الألفاظ والصور ، وكان شوقي يقلد فيها وفي المعانى ، وشوقي شاعر الغناء وشاعر الوصف ، ومنشئ الشعر التمثيلى في اللغة العربية .

وظهر في ميدان النقد أستاذ جليل من زملاء طه حسين ، هو أحمد ضيف ، صاحب كتاب « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » ، وفيه يسطر ضيف رأيه في الشعر وفي نقده بوضوح .

(١) راجع ص ٨٦ و ٨٧ المجلد عدد فبراير ١٩٦٦ .

ومن تلاميذ طه حسين النقاد : سهير القلماوى ، وشوقى ضيف ، ومحمد مندور ونقف عند مندور وكتاباتة النقدية التى كان من أهمها : « الميزان الجديد » ، فى الأدب والنقد ، النقد والنقاد المعاصرون » .

ومندور ناقد بطبعه وفطرته ، قد اتجه إلى المذهب الواقعى ، وجادل العقاد كثيراً فى مذهبه النفسى وعمن نقد المذهب النفسى فى أوروبا الناقد دافيد داتيشى ، وإليوت الإنجليزيان و « جيتس » و « أرفنج مايبى » الأمريكان ، و « جون ريتشارد جرير » وكذلك جادل مندور رشاد رشدى الذى اعتد بالجمالية والشكل دون المضمون ، وكان مندور يعتد بالمضمون الاجتماعى أو الواقعى ويجعله أساساً لنقده .

والسحرتى من رواد النقد المعاصر ، وكتبه : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، والنقد الأدبى من خلال تجارى ، والفن الأدبى ، وشعراء مجددون ، وشعر اليوم ، و شعر الطبيعة ، تمثل مذهباً متكاملًا فى النقد يعنى بالمقومات الأساسية للمقصيدة ، من تجرية شعرية ، ووحدة عضوية ، وبشكلها ومضمونها جميعاً .

ومن نقادنا المعاصرين : د شوقى ضيف فى كتابه النقد الأدبى ، وسهير القلماوى فى دراستها للمحاكاة ، ويمحى حق فى كتابه « خطوات فى النقد » ، وعبد القادر القبط فى كتابه « التجديد فى الأدب المصرى » ، ورشاد رشدى فى عدة كتب له .

الفصل الرابع

تراجـم مفصـلة لبعض النقاد

محمد مندور الناقد

(٥ يوليو ١٩٠٧ - ١٩ مايو ١٩٦٥)

١٠-

يعد الدكتور مندور من طبقة الرواد في تاريخنا الفكرى والثقافى والأدبى ، ومن طليعة العاملين فى شتى مياديننا الاجتماعية ، ومن كبار كتابنا فى الأدب والنقد والصحافة والاجتماع .

وهو فريد كتابة المقالة الصحفية ، إذ حمل عبء التحرير فى الكثير من الصحف والمجلات السياسية والأدبية منذ ما يقرب من العشرين عاماً .

وهو كذلك كاتب اجتماعى ديمقراطى تقدمى فى الطليعة ، ولعله من أوائل الداعين إلى العدالة الاجتماعية فى حياتنا المعاصرة ، وكان الشعار الذى اختاره لجريدة الوفد المصرى التى تولى رئاسة تحريرها منذ أمد « الدعوة إلى العدالة الاجتماعية » . ولقالات الدكتور مندور السياسية والاجتماعية أثرها فى تعبئة الشعور الوطنى فى مصر ، وفى إشعال الثورة النفسىة بين المواطنين على الاستعمار والإقطاع مما مهد للثورة السياسية التى قام بها جيش مصر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، وكان لهذه المقالات صدًى ضخماً فى صفوف المواطنين إبان تلك الأيام الماضية ، وكان كل مصرى يحرص على قراءة مقالات الدكتور فى صدر الصحف التى كان يشرف على تحريرها ، وكنت من هؤلاء الحريصين عليها ، وكانت لا تفوتنى إلا نادراً ، ومنها كنت أقف على التطور السياسى فى حياتنا إبان ذاك يوماً بعد يوم .

ومنذ أكثر من خمسة عشر عاماً والدكتور مندور يحمل القلم ، واقفاً فى صدر

المكافحين الوطنيين ، لا يتردد ولا يتلثم ، ولا يحجم عن أية تضحية وطنية ، ولا ينافق في كلمة الحق ، ولا يجامل أحداً حرصاً على منصب أو جاه أو نفوذ ، مما رفعه بين الكتّاب المصريين إلى مستوى رفيع ، وبما جعل لمقالاته أثرها في محيط المواطنين جميعاً .

-٢-

وكان الدكتور في صدر حياته الأدبية والجامعية - وعلى إثر عودته من أوروبا بعد دراساته الكلاسيكية العميقة في فرنسا - يميل إلى إيثار الناحية الجمالية في الأدب ، ويدعو إلى العناية بالصياغة في الأدب والشعر ، ويفضل الشعر المهموس على الشعر الخطابي ، كما يتضح من كتابه « في الميزان الجديد » . ولكنه على إثر اشتغاله بالسياسة والاحتكاك بالجواهر أخذت البذرة الاجتماعية المستقرة في نفسه ، والتي تظهر أمارتها في كتابه « نماذج بشرية » ، تنمو وتتزايد بتأثير الحملات السياسية والاجتماعية التي قادها في الصحافة ، حتى أصبح الآن يدافع عن الأدب الواقعي الجديد ويشجعه ، ويناصر فكرة الأدب للحياة ، وتطوير المجتمع ، حتى ليعد رائداً للفكر التقدمي في ثقافتنا المعاصرة ، ولم يكن في هذا التطور أى افتعال إرادي ، وإنما جاء نتيجة للملاسات حياته ، وتطور اهتماماته ، بانتقاله من الحياة الأكاديمية إلى الحياة العامة .

وهو الذي عرّف بالتيارات والمذاهب الأدبية العالمية ، التي وضحت لنا حركة الأدب والنقد عند الغرب ، بعد أن استعرض تاريخ النقد المنهجي عند العرب القدماء ، وهو في اتجاهه العام ديمقراطي واقعي .

وقد أسهم إسهاماً كبيراً في خلق الوعي السياسي والاجتماعي الذي تمخضت عنه ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، ولذلك أزر هذه الثورة منذ ظهورها ، وأيد انتصاراتها الوطنية والاجتماعية .

وفي المرحلة الأكاديمية من حياته تأثر بالثقافة اليونانية والفرنسية ، وبخاصة بأفلاطون وبرجسون . ومن بين النقاد العرب يظهر في كتابه . النقد المنهجي عند العرب « إشارته للامدى صاحب « الموازنة بين الطائفتين » ، ومؤازرته لمذهبه الذي يفضل سلامة البحثى على تعقيدات أبى تمام وعحسناته البديعية التي طغت حتى أفقرت

الشعر العربى وصيرته زخارف لفظية وعبثاً بالألفاظ ، وأفرغته من كل أصالة وتجديد وإبتكار ، بل وأحياناً من كل مضمون إنسانى فكراً كان أو عاطفياً ، وفى هذا ما يفسر تحمسه لشعر المهجريين الذى سباه بالشعر المهموس ، وأثار بسبب هذه الحماسة غضب الشعراء التقليديين .

وفى مرحلة حياته العامة يظهر تأثره بالمؤرخ اليونانى القديم « توسيديد » الذى ترجم له فى مجلة الثقافة خطبته الرائعة فى تأييد موتى حرب « البيلينيزيا » وحلل فيها الديمقراطية الأثينية وأسسها الفلسفية والروحية الجميلة . كما تأثر بأصحاب المذاهب الاشتراكية الذين كان قد قرأ لهم أثناء إعداده للبلوم الاقتصاد السياسى فى جامعة باريس ، وبخاصة « سان سيمون » صاحب نظرية « لكل حسب كفايته ، ولكل كفاية حسب إنتاجها » .

وهو من الناحية الأخلاقية لا يزال يعتز بأخلاق الريف المصرى ، ويرى فى والده مثلاً أعلى يُتَتَدَى فى كرم النفس وعبة الخير . وقد تتلمذ للأساتذة المصريين : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وأحمد أمين ، وعبد الحميد العبادى ، وكان يرتضى من الأستاذ أحمد أمين نزاهة قصده ، وصدق حكمه على الناس والأشياء ، كما كان يرتضى من المرحوم مصطفى عبد الرازق مساحة نفسه الفياضة ، وسيظل يذكر للدكتور طه حسين توجيهه له نحو الثقافات الغربية ، وبخاصة اليونانية والفرنسية ، وتمكينه له من دراستها فى فرنسا .

وخاض الدكتور مندور معارك أدبية كثيرة ، وعن ساحلهم أنستاس الكرملى ، والعقاد ، ورشاد رشدى ، والدكتور محمد أحمد خلف الله . وللدكتور مندور أسلوبه المتميز المستقل ، حتى لقد كان فى بدء عودته من فرنسا يفكر فيما يبدو باللغة الفرنسية ، ويترجم هذه الأفكار فى عملية مزدوجة إلى اللغة العربية ، مما أكسب هذا الأسلوب جودة وأصالة ونفاذاً .

وهو يعتبر المازنى من خير كتابنا المعاصرين إن لم يكن فى قمتهم كما يعتبر مطران الرائد الحقيقى بتجديد الشعر فى الشرق العربى ، ويحمل إعجاباً خاصاً بالكاتب

المهجري الكبير ميخائيل نعيمة الذي تأثر منذ نشأته الأولى بكتابه « الغريال » كما قاده كتاب « بلاغة العرب في القرن العشرين » إلى شعراء المهجر وشعرهم المهموس الذي تحمس له حماسة بالغة ، وأطلق عليه عبارة « الشعر المهموس » التي تعتبر جديدة في نقدنا المعاصر .

وقد كُتبت عن الدكتور مندور كناقذ أدبي ومفكر بحوث في كثير من المجالات والكتب الأدبية ، مثل مجلة « الأدب » و « الأديب » ، وفي كتاب الدكتور النويهي « ثقافة الناقد الأدبي » فصل عنه . كما عرض الأستاذ السحرتي في كتابه « الشعر المعاصر » لموقف الدكتور مندور من النقد .

ومندور من أسرة من أصل عربي بمديرية الشرقية ، ووآله عبد الحميد موسى مندور من مركز منيا القمح ، والأمرأة تقيم في « كفر الدير » من أعمال مركز منيا القمح بمديرية الشرقية ، وقد غير اسم هذه القرية إلى « كفر مندور » .

- ٣ -

وللدكتور مندور مؤلفات عديدة تحمل طابعه الفكري والأدبي والتقدمي ، وتنم عن أصالة وإبتكار وتحميد وموهبة عميقة متميزة ، ومن بينها :

- ١ - دفاع عن الأدب ، وطبع سنة ١٩٤٣ ، وهو لجورج ديهاهل - ترجمة وتعليقات .
- ٢ - من الحكيم القديم إلى المواطن الحديث ، طُبع سنة ١٩٤٤ ، ترجمة لأربعة من أساتذة السوربون .
- ٣ - نماذج بشرية - نُشر سنة ١٩٤٥ ، وكتبت مقدمته زوجته الشاعرة ملك عبد العزيز .
- ٤ - النقد المنهجي عند العرب - طبع سنة ١٩٤٦ .
- ٥ - في الميزان الجديد - نشر سنة ١٩٤٥ .
- ٦ - منهج البحث في اللغة والأدب - ظهر سنة ١٩٤٦ عن دار العلم للملايين ترجمة من لانسون ومييه .
- ٧ - تاريخ إعلان حقوق الإنسان : ترجمة لألبريايه ، وطبع سنة ١٩٤٨ .

- ٨ - في الأدب والنقد - نشر سنة ١٩٤٩ .
- ٩ - مسرحيات شوقي - طبع سنة ١٩٥٤ .
- ١٠ - إبراهيم المازني - ظهر سنة ١٩٥٤ .
- ١١ - خليل مطران - طبع سنة ١٩٥٤ .
- ١٢ - الشعر المصري بعد شوقي - ظهر سنة ١٩٥٥ في حلقتين .
- ١٣ - الأدب ومذاهبه - نشر سنة ١٩٥٥ .
- ١٤ - ولي الدين يكن - طبع سنة ١٩٥٦ .
- ١٥ - إسماعيل صبري - طبع سنة ١٩٥٦ . . وهو والكتب الستة الأخيرة نشرها معهد الدراسات العالية التابع لجامعة الدول العربية .
- ١٦ - ترجمة مدام بوفاري لفلوير - طبع سنة ١٩٥٥ (من مطبوعات كتابي) .
- ١٧ - وللدكتور كتاب مخطوط بالفرنسية عن « أوزان الشعر العربي » التي حللها بعد تسجيلها بألة الكيموجراف (مسجل الموجات) وحللها إلى عناصرها الموسيقية المختلفة . . وقد نشر جزء من نتائج هذا البحث في مجلة كلية الآداب جامعة الإسكندرية سنة ١٩٤٣ .
- وقد زار معظم البلاد العربية والغربية ، وزار روسيا ورومانيا في شهرى سبتمبر وأكتوبر سنة ١٩٥٦ رئيساً لوفد الأدباء المصريين ، وزار قبل وفاته الجزائر وليبيا .

— ٤ —

وكان مندور عضواً ببلجنة المسرح التابعة للمجلس الأعلى للفنون والآداب ، وفي لجنة القراءة للتمثيلات بالفرقة المصرية ، وفي لجنة اختيار الألف كتاب التابعة لإدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم . . . ويعمل بالتدريس في الجامعة وبعض المعاهد العليا .

وقد ولد مندور في ٥ يوليو ١٩٠٧ وتلقى ثقافته في :

- ١ - مكتب القرية ، وقد ظل به حتى سن الثامنة ، أى حتى سنة ١٩١٥ .
 - ٢ - ثم المرحلة الابتدائية : بمدرسة الألفى بمنيا القمح حتى سنة ١٩٢١ .
 - ٣ - ثم المرحلة الثانوية : بمدرسة طنطا الثانوية حتى سنة ١٩٢٥ .
 - ٤ - ثم المرحلة الجامعية : بجامعة القاهرة - كلية الآداب (قسم اللغة العربية واللغات السامية) من سنة ١٩٢٥ - ١٩٢٩ ، وكلية الحقوق من سنة ١٩٢٥ حتى سنة ١٩٣٠ .
 - ٥ - ثم درس بالخارج في بعثة الجامعة المصرية إلى جامعة باريس : من سنة ١٩٣٠ - ١٩٣٩ حيث درس في السربون اليونانية القديمة والفرنسية وآدابها ، وفتح اللغة الفرنسية ، ودبلوم معهد الأصوات ، ودرس في كلية الحقوق ، وحصل منها على الدبلوم العالي في الاقتصاد السياسى والتشريع المالى .
 - ٦ - ونال درجة الدكتوراه في الأدب العربى من جامعة القاهرة سنة ١٩٤٣ عن « النقد المنهجى عند العرب » .
- وشغل مندور عدة مناصب مختلفة منها :
- ١ - التدريس بجامعة القاهرة من سنة ١٩٣٩ - ١٩٤٣ بكلية الآداب ، وقد قام بتدريس الترجمة واللغة اليونانية وآدابها ، واللغة الفرنسية وآدابها .
 - ٢ - التدريس بجامعة الإسكندرية من سنة ١٩٤٣ - ١٩٤٤ بكلية الآداب ، حيث قام بتدريس الأدب العربى المعاصر والنقد الأدبى وتاريخه عند العرب ، والعروض على طريقة المقاطع الصوتية ، ولا تزال مستعملة في تلك الكلية ، حيث يتولى تدريسها تلاميذه . . وفى هذه المرحلة الجامعية ابتداءً الكتابة في مجلة الرسالة والثقافة ، وجمعت مقالاته في كتابى « نماذج بشرية » و « في الميزان الجديد » .
 - ٣ - ومن سنة ١٩٤٤ - ١٩٤٨ اشتغل بعد استقالته من الجامعة بالصحافة باعتبارها منيراً أكبر ، فرأس تحرير جريدة « المصرى » ، وجريدة « الوفد المصرى » ، وجريدة « صوت الأمة » وأصدر مجلة خاصة هى مجلة « البعث » ، وسُجن عدة مرات بتهم

سياسية برأه القضاء منها ، وكانت أطول مدة في سنة ١٩٤٦ في عهد وزارة صدقي .

٤ - ومن سنة ١٩٤٨ - ١٩٥٠ : اشتغل بالمحاماة .

٥ - وفي أواخر سنة ١٩٤٩ انتخب نائباً عن حي السكاكيني بالقاهرة ، وسافر في آخر عام ١٩٥٠ إلى لندن للعلاج ، وظل كذلك عضواً بالبرلمان المصري إلى أن حُلَّ بعد حادث حريق القاهرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ . وكان رئيساً للجنة التربية والتعليم بهذا المجلس ، وعضواً في اللجنة المالية ، ومقرراً لميزانية وزارة التربية والتعليم .

٦ - ومن سنة ١٩٥٢ حتى وفاته عاد إلى الصحافة والتدريس بالجامعة والمعاهد العليا ، كمعهد الدراسات العربية ، ومعهد الصحافة ، ومعهد التمثيل والبحوث الفنية ، وكانت مساهمته في الصحافة عن طريق المقالات السياسية والأدبية والاجتماعية في جريدة « الجمهورية » و « الشعب » و « الأهرام » ، ومجلة « الثورة » ، و « الرسالة الجديدة » ، و « الهدف » ، و « مجلة الاذاعة » . والنشرة الثقافية لوزارة الإرشاد - التي تحولت الآن إلى مجلة « المجلة » - وأخيراً تولى رئاسة مجلة « الشرق » التي تنشر مختارات من الثقافة الروسية .

٥.

ويسجل الدكتور مندور في صدر كتابه « في الميزان الجديد » بعض صلاته الأدبية بالدكتور طه حسين فيقول :

بنفسى لأستاذى الدكتور طه حسين ذكريات قديمة كلها عاودتنى أثارت اعترافاً بالجميل لا أستطيع نسيانه . فهو الذى وجهنى إلى الأدب مع أننى كنت منصرفاً في بدء حياتى إلى القانون بكل رغباتى . وبالرغم من أننى قد انتهيت من دراسة الحقوق ، إلا أن توجيه هذا الأستاذ الكبير هو الذى غلب في حياتى العلمية . وبمجرد انتهائى من الدراسة في مصر تمحس لإرسالى إلى أوروبا . ولقد حدث أن عجزت عن النجاح في كشف النظر الطبى ، وكنت قد قدمت بحثاً عن ذى الرمة ليقوم مقام الامتحان التحريرى في مادة من مواد ليسانس آداب اللغة العربية ، فأخذ هذا البحث وذهب إلى وزير المعارف إذ ذاك ليقرا عليه فقررات منه فيكسبه إلى جانبى ، وبذلك يضمن

استصدار قرار من مجلس الوزراء بإعفائي من هذا الكشف الطبى العويص . وهذا ماكان . وسافرت إلى أوروبا حيث وضعت لنفسى خططى الخاصة فى الدرس والتحصيل ، وكان فى تلك الخطط مالا يتماشى مع الخطط الرسمية ، ولاقت من ذلك بعض العنت ، ولكننى كنت أجد دائماً إلى جوارى هذا الأستاذ الكريم .

ولقد أخذت عنه شيئين كبيرين هما : الشجاعة فى إبداء رأى ، ثم الإيمان بالثقافة الغربية ، وبخاصة الإغريقية والفرنسية ، مما حملنى دائماً على الإحساس بأنه قريب إلى نفسى ، على الرغم مما قد نختلف فيه من تفاصيل .

ومقدمة كتابه « فى الميزان الجديد » تفسر اتجاهه ذهنى فى ميدان الكفاح من أجل الأدب ، وهو اتجاه عمل لأجله الدكتور ، وتأثر به فى حياته العلمية ، ولكنه بعد هذه المرحلة عنى فى الأدب والنقد بالمضمون الأدبى أكثر من عنايته بشىء آخر ، يقول الدكتور : « منذ عودتى من أوروبا أخذت أفكر فى الطريقة التى نستطيع بها أن ندخل الأدب العربى المعاصر فى تيار الآداب العالمية ، وذلك من حيث موضوعاته ووسائله ومناهج دراسته على السواء . ولقد كنت أومن بأن المنهج الفرنسى فى معالجة الأدب هو أدق المناهج وأفعلاً فى النفس . وأساس ذلك المنهج هو ما يسمونه « تفسير النصوص » . فالتعليم فى فرنسا يقوم فى جميع درجاته على قراءة النصوص المختارة من كبار الكتاب وتفسيرها والتعليق عليها ، وفى أثناء ذلك يتناول الأساتذة النظريات العامة ، والمبادئ الأدبية واللغوية بالعرض عرضاً تطبيقياً تؤيده النصوص التى يشرحونها . والجامعات الفرنسية لا تلقى بها محاضرات ولا دروس عن العلوم النظرية التى تتصل بالأدب ، فلا نحو ، ولا بلاغة ، ولا نقد ، ولا تاريخ أدب فرنسى ، وإنما يعالج كل ذلك أثناء شرح النصوص ، ومن هنا قلما نجد فى اللغة الفرنسية كتاباً فى النقد الأدبى النظرى على نحو ما نجد فى اللغة الإنجليزية مثلاً .

هذا المنهج التطبيقى هو الذى استقر عليه رأى وإن كنت قد نظرت إلى ظروفنا الخاصة وحاجتنا إلى التوجيهات العامة ، فحرصت على بسط النظريات العامة خلال التطبيق ، كما اعتمدت على الموازنات لإيضاح الفروق التى لا تزال قائمة بين أدبنا وأدب الغرب ، وهذا ما أرجو أن يحده القارئ فى الجزء الخاص بالأدب المصرى المعاصر

من هذا الكتاب ، حيث لم أكتف بنقد روايات أو دواوين الحكيم ، وبشر فارس ، وعلى محمود طه ، وعمود تيمور ، وطه حسين ، بل عاجلت في كل حديث مسألة عامة ، كالأساطير ، واتخاذها مادة الشعر أو القصص . وفن الأسلوب ، والأدب الواقعي ، ومُشاكلة الواقع في القصة ، وما إلى ذلك . وفي كل حديث قدُرْتُ قسمة ما نفعله ، وما يفعله الأوروبيون في غير مجاملة ولا تحامل .

ولقد أثارت تلك المقالات ردوداً وأحاديث ، وأحسست أننا سننزلق إلى المناقشات العامة التي يصعب تحديدها في مجال الأدب ، فلم أرَ بداً من أن أوضح اتجاهي العام بنقد بعض النصوص نقداً موضوعياً أحاول أن أضغ فيه يد القارئ على ما أحسن من مواضيع الجمال والقيح ، ووقع اختياري على بعض قصائد وكتابات لأدباء المهجر ، وأحسست في أدبهم من الصدق والألفة ما وقع في نفسي موقع الأسرار التي يتهامس بها الناس ، وأكثر الظن أن الكذب في التهامس أقل بكثير منه في الجهر ، ولربما كانت هذه الحقيقة النفسية هي السبب الأول في تسميتي لهذا الأدب بالأدب المهemos . ولقد تساءل نفر من الأدباء عن سر إعجابي بهذا الأدب وافترضوا الفروض التي قد يقبل الذوق الأخلاقي السليم بعضها ويأبى البعض الآخر . ولقد سجلت بعضاً من أصداء هذه المناقشات في ذلك الجزء من الكتاب ، وذلك لما نفثت فيها من حرارة الإريان ، ثم لأنها تشتمل آرائي وتوضحها بما تعالج من مسائل عامة .

وفي أثناء دراستي لتلك النصوص - التي تحدثت عنها وعن غيرها مما تناولته بحكم عملي في الجامعة كمدرس للأدب - أخذ يتكون في نفسي منهج عام للنقد . ولقد ركزت هذا المنهج في جزأين من هذا الكتاب يجدهما القارئ في الفهرست تحت عنوان : مناهج النقد ، تطبيقها على أبي العلاء ، المعرفة والنقد - المنهج الفقهي ، وباستطاعة القارئ أن يلاحظ أنه منهج ذوقي تأثري ، وذلك على تحديد معاني تلك الألفاظ ، فالذوق ليس معناه النزوات التحكمية ، وجانب كبير منه - كما وضحت في مقالي عن الأدب ومناهج النقد - ماهو إلا رواسب عقلية وشعورية نستطيع إبرازها إلى الضوء وتعليقها ، وبذلك يصبح الذوق وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة التي تصح لدى الغير ، وإن كنت لا أنكر أنه ستبقى في نهاية الأمر أشياء من الشاق أن نحمل الغير

على الإحساس بها . ولقد سبقنى إلى تقرير ذلك كبار نقاد العرب أنفسهم ، كالأمدي ، والجرجاني ، على نحو ما يرى القارئ في مقالتي عن المعرفة والنقد .

ثم إننى وإن كنت أؤمن بأنه ليست هناك معرفة تغنى عن الذوق التأثرى ، إلا أننى مع ذلك أحرص على أن يكون الذوق مستثيراً ، وفي هذا المجال - مجال الاستنارة - أميز بين نوعين من المعرفة : فهناك المعرفة الأدبية اللغوية ، وهذه هى الأساس ، فقراءة مؤلفات كبار الشعراء والكتّاب هى السبيل إلى تكوين ملكة الأدب فى النفوس ، وليست هناك سبيل غيرها ، وذلك على أن تكون قراءة درس وفهم وتذوق ، وأما مادون ذلك من أنواع المعرفة - كالدراسات النفسية والاجتماعية والأخلاقية والتاريخية وما إليها - فهى أيضاً عظيمة الفائدة وتثقف الأديب ثقافة عامة وتوسع آفاقه - إلا أننى لا أريد أن تطفئ على دراستنا للأدب كفى لغوى ، وأنا مؤمن بأنه من الواجب أن يستقل الأدب بمنهجه عن غيره من العلوم ، وأنه من الخطر أن يطبق عليه منهج أى علم آخر ، أو أن يأخذ بالنظريات الشكلية التى يقول بها العلماء فى الميادين الأخرى .

ولقد حرصت على أن أورد فى الجزأين الأخيرين من الكتاب أمثلة لنوعين دقيقين من المعرفة التى تسبق النقد ، وهما « أصول الشر » و « أوزان الشعر » فمن واجب المشتغل بالأدب أن يحيط علماً بأمثال هذه المسائل ، وذلك لأنه إذا كانت دراسة الأدب فى نهاية الأمر هى تذوق النصوص فإنه لا غنى لمن يريد ذلك التذوق من أن يتأكد أولاً من صحة النص الذى أمامه ومن استقامة وزنه ، وكيفية تلك الاستقامة إن كان شعراً . ولقد نظرت فى هذا الكتاب عندما انتهيت منه فأحسست أن فيه ما يكفى القارئ الذى يمعن النظر ليخرج منه بالأصول العامة للأدب ودرسته . .

ودراسات مندور فى الأدب والنقد والاجتماع والسياسة يتجلى فيها طابعه الخاص المستقل المهادف ، وأسلوبه المتميز المطبوع القوى المعبر عن أفكاره ومعانيه وآرائه تعبيراً قوياً واضحاً ، حتى لكان ألفاظه كما يقول النقاد القدامى « قوالب لمعانيه ، ومعانيه قوالب لألفاظه » .

ومندور يؤمن بديمقراطية الأدب إيماناً قوياً ، فهو يتناول فى أدبه مشكلات الناس

والمجتمع والوطن ، ويتحدث عن الأدباء الكبار والناشئين على حد سواء ، ويقدم لقرائه مؤلفات الأدباء والشعراء من الشبان ، ولا يفرق بين الكتابة عن مطران أو عن محمد فوزي العتيل ، فالجميع على اختلاف طبقاتهم في الأدب والشعر على حد سواء في وجوب دراسة أديهم والاهتمام به وينقده .

شوقى ضيف ناقدًا

-١-

شوقى ضيف ظاهرة أدبية كبيرة فى حياتنا الثقافية المعاصرة ، فهو أديب ، ومحقق للتراث ، ورائد فى مجال الدراسات الأدبية ، وهو قبل كل شىء ناقد من طراز رفيع .

وإذا كان شوقى ضيف قد تأثر بجيل الرواد : طه حسين ، ومصطفى عبد الرازق ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد أمين . . فإنه ما لبث أن استقل بشخصيته الأدبية المتميزة ، مفكراً وناقداً ومشرعاً للأدب ، حتى صار معلماً من معالم حياتنا الفكرية والأدبية الراهنة ، بل صار دلالة أصيلة على قدرة مصر الفكرية على التجدد والبحث .

ومن منطلق « الحياة من أجل الفكر والبحث والمعرفة والإفادة » ، نهض شوقى ضيف بمسئوليته العلمية الضخمة ، وأضاف الجديد من النظريات العلمية ، التى تثرى الفكر ، وتغذى التراث بالأصالة والمعاصرة معاً ، والتى كتبها بعقل مستنير ، وبصيرة نفاذة ، وإشراق روحى متألّق ، ومدارسة ، بل معايشة ، لشتى المصادر والأصول الثقافية والفكرية والأدبية فى تراثنا الخالد .

ومن ميلاده عام ١٩١٠ إلى حصوله على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٣٥ حيث كان أول الخريجين ، إلى حصوله على الماجستير مع مرتبة الشرف عام ١٩٣٩ برسالته عن « النقد الأدبى فى كتاب الأغاني » لأبى الفرج الأصبهاني . إلى حصوله على الدكتوراة عام ١٩٤٢ برسالته عن الفن ومذهبه فى الشعر العربى إلى عمله العلمى فى جامعة القاهرة ومختلف الجامعات فى الوطن العربى ، وفى شتى اللجان والهيئات الأدبية . . تاريخ طويل ممتد حافل بالإبداع والتجديد .

وكتبه فى شتى العصور الأدبية ، وفى النقد والبلاغة والتفسير وعلوم العربية ،

ودراسته عن الشعر العربى وأعلامه فى مختلف العصور ، ومن بينها كتابه « التطور والتجدد فى الشعر الأموى » الذى صحح نظرية خاطئة نادى بها الباحثون المعاصرون من مستشرقين وعرب ، وذهبوا فيها إلى أن الشعر الأموى كان عحاكة للشعر الجاهلى ، وأن حركة التجديد فى الشعر العربى لم تبدأ إلا فى العصر العباسى ، حيث ذهب شوقى ضيف إلى أن حركات التجديد بدأت فى الشعر على أيدي الشعراء الأمويين ، وأن الشعر الأموى كان مستقل المذهب ظاهر الشخصية ، وكذلك كتابه « الشعر وطابعه الشعبية على مر العصور » يصحح نظرية خاطئة أخرى تقول إن الشعر العربى فى عصوره المختلفة كان موجهاً لخدمة الطبقات العليا ، كما كان بعيداً عن تصوير مشاعر الشعب العربى وأحاسيسه ، فأثبت الدكتور شوقى ضيف فى هذا الكتاب عكس ذلك تماماً ، وأن الشعر انما كان تعبيراً صادقاً عن الشعب ، وطبقاته العاملة ، وآماله الطموح فى الرفاهية والتقدم والبناء . . كل هذا النتاج العلمى الجاد فى مختلف ألوانه يمثل موهبة خلقة متجددة قادرة على العطاء .

وبحوثه ودراسته فى النقد الأدبى تدل على ذوق مرهف ، وبصيرة نفاذة إلى جوهر العمل الأدبى وأصوله ، ومن بينها كتابه « فى النقد الأدبى » ، وكتابه الآخر « فصول فى الشعر ونقده » .

وكتابه « الشعر العربى المعاصر » الذى رصد فيه كل حركات التجديد عند مدراسنا وشعرائنا الرواد فى مختلف أنحاء العالم العربى ، والمهجر الأمريكى ينقض النظرية القائلة بأن الشعر العمودى المعاصر عجز عن مواكبة حركات التجديد وأن العوض عنه هو الشعر الحر ، فهو يثبت أصالة الشعر العمودى ، ممثلاً فى أروع نماذجه عند الشعراء الرواد فى أنحاء الوطن العربى . .

٢٠

يتناول شوقى ضيف فى كتابه « فصول فى الشعر ونقده » تقويم التراث الشعرى ، ويشرح تطور موسيقاه على مر العصور ، ويوضح اتجاهات الشعر فى العصر الحديث ، ونواقص الإيقاع فى النغم الشعرى الجديد ، وغير ذلك من الموضوعات .

أما كتاب « في النقد الأدبي » فهو سجل حافل في تحليل الأدب وتقويمه وتفسير جماله الفني وتعليقه ، وفي دراسة الشخصية الأدبية .

وناقدا لا يجانِب النقد الموضوعي ، ولا يخاصم النقد التأثري ، فهو لا يلغى طريقة التأثرين الذين يخضعون تحليلهم الشعر لأذواقهم ، بل يعمل على التخفيف من غلواء هذه الطريقة ، بحيث لا تصبح القصيدة مجالا يتحركون فيه بأرائهم وأفكارهم ومعتقداتهم ، بل إن المطلوب أن يتحرك فيها الشاعر نفسه ، فليكن محلل القصيدة أو مفسرها تأثريا ، ولكن ليضغظ نفسه وأراءه وأحاسيسه في إطارها ، وليرجع إلى ذوقه لا إلى الذوق العام الذى يتألف من عاداته ومعتقداته وأهوائه ، والذي يجعل نقده خاضعا لأراء شخصية ، والذي هو أخطر ما يكون على تحليل أية قصيدة أو الحكم عليها بالجمودة والرداءة . . بل إلى الذوق الخاص ، الذى كونه من قراءاته ومن دراساته للشعر ونصوصه في عصوره وأطواره المختلفة حتى يكون تحليله وحكمه سليمين . . فتحليلنا أو نقدا يجب أن ينصب على تصوير الحالة الوجدانية التى طافت بالشاعر ، وأنطقته شعره أو قصيدته (١) .

والتجربة الفنية فى الأدب والشعر عند ناقدنا ، إنما هى تجربة نفسية كاملة ، ينقل إلينا فيها الفنان أشتات الأحاسيس والمشاعر ، مما يعود إلى مجتمعه وميوله ، أو يعود إلى ذاته ، وشعوره ، لا شعوره الفردى والجماعى (٢) .

والتجربة أولى بها أن تكون تجربة نفسية ، للعقل عمل فيها ، ولكن بشرط أن لا يخرجها من عالمها ، عالم الرؤى والأحلام ، والصور الطريفة . . ولعله من أجل ذلك كان الخيال عنصراً كبيراً فى التجربة الشعرية ، فهو عنده جوهر الأدب والنقد ، بل هو سر بلاغة الصورة وجمالها وروعيتها (٣) .

وفى دراسة ناقدنا الكبير للشخصية الأدبية يذلف إلى هذه الدراسة بذوق الفنان ، وبصورة العالم معاً (٤) .

(١) ص ١٢٥ و ١٢٦ فى النقد الأدبي - الطبعة الرابعة - ١٩٧٦ - دار المعارف - القاهرة .

(٢) ص ٨٣ فى النقد الأدبي .

(٣) ص ١٤٩ فى النقد الأدبي .

(٤) ص ١٧٣ المرجع نفسه .

إنه يجتم على من يتصدى لمثل هذه الدراسة أن تتسع مداركه ، ليقف على المكونات الحضارية والثقافية والاجتماعية والإقليمية ، التي طافت بزم الأديب ومكانه ، وطوقت آثاره بمعالم خاصة . وهو إلى ذلك كله ينبغي أن يكون ملماً بأصول الأدب وقواعده ، حتى يستطيع الحكم على آثار الأديب حكماً موضوعياً^(١) .

ويحدد معالم منهج علمي أصيل ثابت لتصوير الشخصيات الأدبية .

٣=

ويقف ناقدنا من الصورة والمضمون موقفاً نقدياً واضحاً ، فهما عنده وجهان النموذج الأدبي ، إذ أن مادة النموذج وصورته لا تفرقان^(٢) .

وعنده أن الموسيقى هي من أهم خصائص الصياغة الشعرية ، فلا يوجد شعر بدون موسيقى^(٣) ومن أجل ذلك وقف من القصيدة المحافظة موقف الناقد المنصف ، فرأى أن شيوع الشعر الجديد لمن يدفع القصيدة التقليدية عن مكانتها^(٤) . وهو يؤكد أن أركاناً كبيرة من بنية الإيقاع الشعري الموزون سقطت عن إيقاع الشعر الحر الجديد^(٥) .

وأنه من أجل ذلك لابد للشعر الجديد من أن يتواصل تواصلًا وثيقًا مع القصيد وأنغامه^(٦) ، وأن هذا الشعر لن يتم نجاحه نجاحاً حقيقياً إلا إذا تكاملت فيه الألحان العذبة ، والإيقاعات الصافية^(٧) .

ويدعو ناقدنا إلى العناية بالقيم الفنية الخالصة في الأدب . . ومن أجل ذلك ألح على الشباب ليعنوا بلغة أديهم ، لأن كثيراً مما يتجونه لا تكتمل فيه القيم الفنية المعروفة في الصياغة الأدبية^(٨) .

(١) ص ٦٧ في النقد الأدبي - شوقي ضيف .

(٢) ص ١٦٤ في النقد الأدبي .

(٣) ص ٥٨ فصول في الشعر ونقده - طبعة دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٦ .

(٤) ص ٣٠٠ فصول في الشعر ونقده

(٥) ص ٣١٥ فصول في الشعر ونقده .

(٦) ص ٥٢ فصول في الشعر ونقده .

(٧) ص ٣٠٠ فصول في الشعر ونقده .

(٨) ص ١٩٨ في النقد الأدبي .

ويتحدث طويلا عن الشعر والتصوير والموسيقى ، ويحلل التجربة الشعرية ، ويشرح الوحدة العضوية للقصيدة ، ويؤكد أهمية دور الخيال في الصورة الشعرية ، ويهتم توفر الموهبة والأصالة والإبداع في العمل الأدبي .

- ٤ -

وفي كتابه « دراسات في الشعر العربي المعاصر » يؤكد ناقدنا أن الصلة بين اتجاهات شعرنا المعاصر ومقومات شعرنا الموروث باقية خالدة لا يمكن انفصامها ، فشعراؤنا مع تمثلهم للشعر الغربي ونماذجه ، وتجديديهم شعرهم شكلاً ومضموناً يحسون أن أسلافهم في أعماق نفوسهم ، كما يحسون أنفسهم وبيئاتهم وعصرهم .

وعندما نتحدث ناقدنا الدكتور شوقي ضيف عن « الشعر وطوايعه الشعبية على مر العصور » ، صحح الخطأ الذي ذاع على ألسنة الكثيرين ، من أن شعراء العربية كانوا بمنأى عن شعوبهم ، وكانوا شعراء قصور فحسب ، فأثبت أنهم أفصحوا تمام الإفصاح عن أحاسيس الشعوب العربية ، وعن وجدان عصرهم وجيلهم ، وبذلك لم يفصل بين الشعراء ومجتمعاتهم ، مؤكداً أن الشاعر هو ابن عصره ومجتمعه .

وعندما درس البارودي عرض بالتفصيل لعصره وسيرته ، وما اختلف عليه من مؤثرات ، وحلل شعره ، وأبان عن منزلته الشعرية وريادته للبعث الجديد في الشعر العربي ، حتى صار رائده الذي حمل شعلته إلى الأجيال الجديدة ، مهما اختلفت اتجاهاتها بين التفكير والتجديد .

وفي دراسته لشوقي وقف طويلا على المؤثرات العديدة في حياته وشاعريته وعلى مواقف شوقي بين التيار القديم والجديد ، وعلى موقف النقاد من شوقي وموقف شوقي من النقاد .

وبذلك أكد الصلة بين الشاعر ونقاده ، وبينه وبين عصره وجيله ، وبين الموهبة والإبداع ، وبين الأصالة والمعاصرة ، وبين التراث والخلق الفني .

- ٥ -

وعندما نقف أمام نص أدبي لناقدنا الكبير رأى فيه ندرك إلى أي مدى نفذ بروحه

الشفافة ، وبذوقه الأصيل ، وبثقافته الواسعة إلى جوهر رأى النص ومضمونه ، دون عناء أو التواء ، وذلك أثر واضح لروحه النقدية العميقة ، ولنظرة التحليلية الواسعة لمضامين النص ، ولأصول الأدب والفن .

ومنذ عشرين عاماً على وجه التقريب سألتني الأستاذ يحيى حقي عمن يختاره لكتابة روائع من الشعر القديم وتحليلها إلى مجلة المجلة . . فلم أتوان في أن أقول له : إن أصفى المعاصرين موهبة وأكثرهم قدرة على النفاذ إلى روح النص الشعري هو شوقي ضيف .

ومازلت أقول إن ميزان النقد في يدى شوقي ضيف ميزان عادل ، لا يحيف على جَوْدَةٍ ، ولا يتنقص موهبة مجيد ، ولا يحكم إلا حيث تكون أسباب الحكم قوية وعادلة .

وأحب أن أقول : إن شوقي ضيف من أكثر الرواد طموحاً في مذهب النقدى ، وأصالة في فهمه لتيارات الأدب ومدارسه ومذاهبه ، ولأصوله وشتى خصائصه ، وذلك مما يجعل له مكاناً متميزاً في نقدنا الحديث .

السحرتى ناقد من جيل الرواد

كان مثالا إنسانيا حيا على الأخوة الإنسانية والتعاون الأدبى ، والروح المتوقدة لخير الأدب والأدباء ، والفكر المتوثب من أجل خدمة كل قضية شريفة ، تعود على الإسلام والعروبة والوطن والإنسانية عامة بالخير . . ولقد بدأ حياته الأدبية بعد النضج ، وجال قدمه فى المجالات الأدبية والصحف اليومية والإقليمية ، ودبج المقالات النقدية والاجتماعية والسياسية ، كما دبج تراجم العظماء وكبار الأدباء من غربيين وعرب .

والسحرتى فى حقبة من عمره ، نظم الشعر ، وأخرج ديواناً جديداً أسماه : « أزهار الذكرى » ذكرى عشر سنوات قضاه فى بلده الصغير الجميل « ميت غمر » وتقع هذه الحقبة بين عامى ١٩٣٤ و ١٩٤٣ م .

ويقول د . أحمد زكى أبو شادى فى تقديمه لهذا الديوان فى شعر السحرتى : « هو شاعر مفكر ، ذو غاية رفيعة فى شعره ، هى الإنسانية التى يؤمن بحقها الأول عليه إيماناً عميقاً ، وثانى ما نلمسه فى شعره إقباله على الطبيعة فى حب وهيام شديدين ، ثم روح الإصلاح الاجتماعى الذى يتناوله تناولاً شعرياً جميلاً ، ثم شعر الحب الممزوج بالروح الفلسفية الصادقة الحارة ، وما فى شعره من قدرة وصفية قرينة لطافته الشعرية الممتازة ، وهو موسيقى الطبع فى كل ما ينظم ، على تباين شعره . إنه شاعر رومانتيكى ، أحب الطبيعة والريف حباً خالصاً ، فاندمج فى روحيهما ، وعبر عنها بشعر عذب صادق ، فى طلاقة جميلة لا تحمل تنافراً لفظياً ، ولا يشينها خلل موسيقى ، ولا تأسرها قيود صناعية ، ولا تنزل بها رغبة لإرضاء الجماهير » . وليس السحرتى ممن يحترم مبدأ الفن للفن ، ولكنه يؤمن بأن الفن للحياة فى أسمى معانيها . . إنه ليس له وثبات ناجى ، ولا رمزيات الصيرفى ، ولا غنائيات صالح جودت ، ولا وجدانيات الشابى ، ولا وصفيات الشوباشى ، ولا ديباجة السنوسى أو الجهنى ،

ولا ترسل عثمان حلمى . ولكن له أسلوبه الموسيقى المتحرر ، وروحانيته الساذجة الحلوة ، وريفياته الجميلة ، وعواطفه الإنسانية الحارة ، وطاقته الشعرية النابضة ، وله قبل ذلك وبعدة فنه الذى يعتز به ويدعو إلى الاعتراف به بين شعراء المدرسة الحديثة المهويين ، وكيف لا يكون ذلك وهو الجامع ما جمع من الطلاقة البديعة ، والخيال الرائع والموسيقى المستحدثة فى نظام هو نظامه ، لا يقلد فيه أحداً ، وإن تجاوب مع أقرانه من أعلام النهضة الشعرية فى العالم العربى ، وهذا التجاوب الشامل علامة من علامات الشاعرية القوية ، كما أن احتفاظه بشخصيته علامة أخرى من علاماتها القوية ، وحسبك أن نفترض حرماننا من نماذج هذا الشعر الحديث ، فنشعر بالفراغ الذى تشغله شخصية السحرى الشاعر ، وإن أبى عليها إلا التواضع أو التواوى ، كأنها ذلك من أصول فنه العميق .

ثم هجر ميدان الشعر وتحول إلى ميدان النقد ، والبحث الأدبى ، وصار علماً من أعلام هذا الميدان ، بما اتسم به من ثقافة واسعة وحيدة نادرة ، وخلق كريم .

وكتابات السحرى من نبع شخصيته الناضجة ، وإنسانيته العميقة ، وليس أوصف للسحرى من قول « الدكتور أحمد زكى أبو شادى » عنه أيضاً فى تصديره لكتابه « أدب الطبيعة » .

« ليس مصطفى عبد اللطيف السحرى إلا الأديب الإنسانى بأوفى معانيه ، وهو بفطرته شاعر الطبيعة المطبوع فى جمالها ومعانيها إلى أبعد ما تلهمه الشاعرية الصحيحة ، وهو رجل مكتمل الأخلاق ، ناضج الإحساس ، متزن التفكير ، يدين بالإنسانية فى صميم وجدانه ، وينبض فؤاده بنبضات هذا الكون العظيم » .

توثقت علاقته بالسحرى سبعة وثلاثين عاماً ، أى منذ عام ١٩٤٦ م ، فعرفت فيه إنساناً طيب السيرة والسريّة ، إنساناً هادئ النفس ، دمث الخلق ، حلو الحديث ، إذا لاقيناه فتحت نفسه فى نفوسنا ، وأفاض روح المرح والفرحة والأمن فى قلوبنا .

ويقع قارىء ديوانه « أزهار الذكرى » على شواهد من هذه الزعرة المتفائلة من قصائده ، ونذكر على سبيل المثال قصيدته « الفرحة » التى جاء بها :

فمالى لا أَسْرُبُلاً قيود
 وأبسم فى غدوى أو رواحى
 وأنسى الهم إن الهم ثقل
 يهدد فى المساء وفى الصباح
 وأمرح مثل عصفور سعيد
 وأتمس المنى فى كل ساح
 فما الدنيا سوى جذل وأنس
 ولذات جنين من الكفاح
 وليس يلدوم للإنسان شىء
 سوى البسات واللهم المباح
 وللبسات سحر أى سحر
 ووحى مشرق فى القلب ضاحى

هذا هو العلاج الروحى القوى الذى عالج السحرى به داءه ، وشفى به كثيراً من
 المتصلين به . الدواء الذى استخلصه من تجارب الحياة الجادة المريوة . وتغلب به
 عليها ، فإذا طاف به طائف من الهم أو الكدر نحاه بروحه المرحه ، وفلسفته الرواقية
 التى لا تأبه بالهموم والآلام ، وفى قصائد « الوحدة » و « المرح » و « شفاء الروح »
 و « ضحكة » ، يكشف لنا عن مطاردته للهموم ، باللواذ إلى الطبيعة ، واللواذ إلى نفسه
 القوية ، وفلسفته الرواقية ، فيقول مثلاً فى قصيدته « ضحكة » :

سأضحك للوجود بملء قلبي
 وأهتف للطبيعة حلوه هتف
 وأهزأ بالهموم وإن توالى
 فتتقشع الهموم سحاب صيف

وأرسل ضحكته في الجو تسرى

فيحضرنا الأثير كخير إلف

وحياة السحرتي التي عرفنا لمحات منها تدل على أنه رجل عجيب ، يختلف عن الناس ويسمو على بيته ، ويميل إلى أن يعيش عيشة فكرية وروحية خالصة ، ولم يقبس من وراثته وبيته إلا ما اتسق مع هذا النزوع .

فقد تقوت محبة الطبيعة لديه في موطنه « ميت غمر » وهو بلد رومانتیکی جميل ، تحيط به مياه النيل من جهاته الأربع ، وتحف به الحدائق والحقول . وورث من والده الحاج عبد اللطيف السحرتي وكان من كبار قهار هذا البلد : الصراحة والميل إلى الفكاهة ، ومن والدته الطيبة : التواضع ورقة الحاشية . وتفرد في أسرته بالعزوف عن المادة ، لما وفر في روحه من شغافية ، ولهذا كان أكبر من بيته ووراثته .

وكان ميلاده في الثالث والعشرين من ديسمبر (كانون الأول) عام ١٩٠٢ م . وفي جميع مراحل دراسته من ابتدائية وثانوية وعالية ، كان ميله إلى الناحية الأدبية بارزاً ، وتأثره بأساتذة اللغة العربية والأدب تأثراً قوياً ، ويحدثنا السحرتي عن هذه الناحية من حياته فيقول :

« تلقيت أول تعليمي « بالكتاب » وحفظت به بعض سور القرآن الكريم ، ثم أتممت دروسى الابتدائية بمدرسة « ميت غمر » . ونلت الابتدائية عام ١٩١٦ م . وكنت مغرماً باللغة العربية والإنجليزية والتاريخ ، وأذكر بحنان عميق أستاذى الشيخ مصطفى الزفناوى ، ونهاذج الإنشاء التي كان يملئها علينا ونحفظها عن ظهر قلب . أعددها بلذرة أولى في تحبيب العربية لى نفسى ، وتلقيت تعليمى الثانوى بمدرسة كشك بزفتى ، ومدرسة الأقباط بميت غمر ، حيث نلت شهادة الكفاءة ، وأكملت دراستى الثانوية بمدرسة الزقازيق الثانوية ، حيث نلت البكالوريا عام ١٩٢٢ ، ولا أذكر من أثر الأساتذة فى نفسى فى هذه المرحلة إلا أستاذ اللغة الإنجليزية بمدرسة الأقباط مصطفى البلقينى ، وأعزوا الفضل فى إجادتى لهذه اللغة لى هذا الأستاذ الضليع ، ولا أنسى فضل أستاذين كبيرين كانا بمدرسة الزقازيق ، هما : الأستاذ مصطفى عامر

أستاذ الجغرافيا ، والأستاذ أحمد العدوى أستاذ التاريخ في ذلك الوقت ، وما كان يفيضان على وعلى زملائي من مودة ، وما كان يطرقان في أثناء دروسهما من موضوعات اجتماعية وفكرية يثيران بها شوقنا إلى البحث ، ويزرعان بها في نفوسنا بذور الحرية الفكرية ، وعند انتهائى من المرحلة الثانوية ، وقفت متردداً بين الالتحاق بمدرسة المعلمين والحقوق ، وانتهيت إلى إيثار الثانية ، حيث نلت إجازة الحقوق عام ١٩٢٦ . وظل شوقى إلى الأدب متوهجاً بنفسى في غضون دراستى القانونية ، وكان وقتى موزعاً بين الأدب والقانون ، فكنت أبدأ بمطالعاتى الأدبية لأفتح شهيتى إلى الدروس القانونية ، واستساغة مادتها الجافة » .

وما كاد السحرى ينتهى من دراسته القانونية بالقاهرة حتى أحس بصدوفه عن المحاماة ، ووجد حلاً ظاهرياً في الذهاب إلى باريس لنيل دكتوراه الحقوق ، ولكنه ما كاد يستمع إلى الدروس حتى احتواها ، وانصرف عنها إلى الأدب فالتحق بجامعة السربون عام ١٩٢٦ ، أيضاً .

كما التحق بكلية الدراسات العالية لدراسة الصحافة ، وأنفق باقى وقته بالمكتبة الأهلية ، والاختلاف إلى المحاضرات العامة التى كانت تلقى في المعاهد المختلفة في الأمسيات ، ولكنه لم يستمر طويلاً بباريس ، إذ عاد بعد أشهر إلى القاهرة ، واشتغل بالمحاماة ستة عشر عاماً حتى أواخر عام ١٩٤٢ م . وتعد الفترة القصيرة التى قضها في باريس نقطة تحول فكرية في حياته ، وفي توسيع آفاق معارفه ، وتقوية إيمانه بالحرية والديمقراطية الحققة .

يقول السحرى : « في جو باريس امتلأت رثناى بنسيم الحرية ، وتأييد إيمانى بالديمقراطية ، وأحببت باريس الأدبية التى فاضت حساسيتها على نفسى وأثار ذكاؤها ذهنى » .

وقد سجل أثر باريس في سبع مقالات طوال كتبها عنها بمجلة السياسة الأسبوعية في عدد ٥ مارس (آذار) ١٩٢٩ م ، إلى عدد ٢٥ أبريل (نيسان) ١٩٢٩ م ، وهى مقالات ناهية تليق بأن تضم في كتاب مفرد . وسجل إلهامات باريس في عدة بحوث

طويلة كتبها بجريدة وادى النيل في نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٢٨ م . والشرق
الجديد في يناير (كانون الثاني) ١٩٢٩ م ، والبلاغ في يوليو (تموز) عام ١٩٣٠ م ،
وهذه المقالات جدية بأن يضمها كتاب مستقل .

ولا ينسى السحرتى أثر هذه الرحلة في حياته فيقول : « قد لا أكون مغالياً إذا قلت :
إن رحلتى على الباهرة من الإسكندرية إلى مرسيليا هى أجمل رحلة في حياتى . وأثرها
إلى قلبى ، لما امتلأت به عيناى من مشاهد خلابة . ولست أنسى ما حيت لقائى على
الباهرة بتاجر هندي مثقف ، كان يبيع الماس فى باريس . فقد كان يروى لى فى هذه
الرحلة تاريخ الهند وأعمال رجالها العظام ، وبخاصة الزعيم الهندي غاندى » .

ويقول السحرتى : « إن غاندى أثر فى توجيهى تأثيراً كبيراً فى حقبة من حياتى ،
فلقد تجاوزت روحى معه تجاوزاً قوياً .

وانتخدت شخصيته مثالا لى فى كثير من أعملى ، وبلغ من تأثرى بتعاليمه أنى كنت
أقضى يوماً من أيام الأسبوع صائماً ومعتكفاً عن الناس ، للتأمل والمطالعة . كما أثرت
شخصية « سعد زغلول » الجذابة ، وبلاغته الساحرة ، واتجاهاته الديمقراطية الوطنية
فى نفسى أعظم التأثير » .

اشتغل السحرتى بالمحاماة ببلده « ميت غمر » ستة عشر عاماً ، كان فيها مثالا
للمحامى النزى الشريف الكفاء ، وقرن إلى جهوده فى المحاماة جهوده الأدبية الممتازة ،
فكتب فى المجلات الأدبية والصحف اليومية مقالات أدبية واجتماعية نابهة ، نذكر
منها : مجلة السياسة الأسبوعية ، ومجلة الأدب الحسى ، ومجلة السفير ، والرسالة ،
ومجلة الطلبة المصريين ، وجريدة البلاغ ، والوادي . وكانت مجلة السياسة الأسبوعية
هى مجلته المفضلة ، التى لم يحل عدد من أعدادها منذ عام ١٩٢٦ م . إلى عام ١٩٣١
م . من مقال له ، ودارت مقالاته حول الأدب الفرنسى ، وتراجم العظماء والأدباء
غربيين ومصريين ونذكر من هذه المقالات :

١ - الرومانيزم ولامارتين (٢٠ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٧م) .

٢ - الصحافة فى البلاد المتمدنية (١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٧م) .

٣- العبقريّة والعبقريون (٢٨ أبريل (نيسان) سنة ١٩٢٨ م).

٤- الحزبية والوطنية .

٥- أثر الخبر في الجمال والفن (٥ مايو (أيار) سنة ١٩٢٨ م).

٦- أسباب الحرب الكبرى ونتائجها (١٦ يونيو (حزيران) سنة ١٩٢٨ م).

٧- الإجرام في مصر أسبابه وعلاجه (سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٢٨ م).

٨- الأدب القومي (١١ أكتوبر (تشرين الأول) سنة ١٩٣٠ م).

٩- الخيال وأثره في الحياة (١٤ أبريل (نيسان) سنة ١٩٣٤ م).

ويعد السحرتي من خيرة كتاب التراجم ، فقد كتب ترجمات فنية موفقة بالسياسة الأسبوعية ، وغيرها من المجلات ، وهي جديرة بكتاب منفرد ، ومن هذه التراجم :
سقراط بمجلة السياسة الأسبوعية في ٧ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٢٨ م ، وترجمة الأديب الألماني جوته ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية في ١٠ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٧ م ، وترجمة بلديعة للشاعر الفارسي « السعدي الشيرازي » ونشرت بمجلة السياسة الأسبوعية ، وترجمة « تولستوى » بمجلة السياسة الأسبوعية في ١٨ مايو (أيار) سنة ١٩٢٩ م ، وترجمة للأديب الفرنسي « روسو » بمجلة السياسة الأسبوعية في ٤ أغسطس (آب) سنة ١٩٢٨ م ، والشاعر الأميركي الجهير « هويتان » بمجلة السياسة الأسبوعية في ٢ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٩ م ، والصحافي المصري الجريء « أمين الرافعي » وهي منشورة بمجلة السياسة الأسبوعية في ٣ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٣١ م ، كما نشر ترجمة بمجلة « الطلبة المصريين » عن شكسبير في ١٩ يناير (كانون الثاني) سنة ١٩٢٨ م ، وترجمة أخرى لغاندي ، وترجمة لطاغور بالمجلة السابقة في ٤ فبراير (شباط) سنة ١٩٢٨ م ، وكتب مقالا مفصلاً بجريدة البلاغ عن « المنفلوطي » في ٢٧ ديسمبر (كانون الأول) سنة ١٩٢٩ م ، وبمجلة الرسالة عن شخصية ابن خلدون في ١٧ سبتمبر (أيلول) سنة ١٩٣٤ م ، كما تناول غير هذه الشخصيات الاثنتي عشرة شخصيات أخرى لا يتسع المجال للذكرها .

ولم تقف جهود السحرتى على عمله الخاص بالمحاماة ، ولا على أعماله الأدبية ، بل إنه أسهم إسهاماً إيجابياً فى الحركة الوطنية فى مصر ، وكان مثلاً للوطنى النزيه ، المجرد من الغايات ، والمترفع عن التحزب والتعصب ، ويدخر له بنو وطنه المحبة والتقدير كلما جرى اسمه على الأفواه ، ويذكرون له خطبه الوطنية الملهمة ، الداعية إلى الإصلاح والحق والعدل والحرية ، كما يذكرون له جهوده الثقافية والاجتماعية الإيجابية فى إقليمه ، وجهاده فى رفع معنوية الجماهير ، وإيقاظ أرواحهم وتنقيتها . ونذكر من هذه الجهود تكوين جمعية اجتماعية فريدة لتعليم المشردين ، وأبناء الفقراء ، بعض الحرف والصناعات ، وإنشاء فصول ليلية بالمدارس الإلزامية لتعليم العمال والكبار القراءة والكتابة ، وإسهاماته الفعلية فى معاونة المتعفين من الفقراء والعاجزين عن العمل ، وتحريره جريدة الإقليم « الوقت » لتتوزع الناس وتوجههم توجيهاً طيباً ، وقد كان يملأ قلمه صفحات هذه الجريدة ، وقد أطلعنا على بعض من أعدادها فإذا بنا نعجب من هذا الجهد القلمى الدائب الذى كان يبذله لتثقيف أبناء إقليمه ، ففى العدد ٤٦٢ المؤرخ ٢٧ يوليو (تموز) سنة ١٩٣٩ م ، نجد مقالاً بعنوان « بين الحمد والتجديد » ، ومقالاً آخر « فى المرأة » بقلم : م . لطفى ، وهو الاسم القلمى الذى استعاره لمهر مقالاته به ، وكل عدد وقفنا له عليه كان يحوى أكثر من مقالين ، ولحيتين أو ثلاثاً متناثرة فى كل عدد .

ولقد تخللت الفترة التى قضاها بالمحاماة فترة تعد من أخصب الفترات فى حياته الأدبية ، إذ اتصل فى أوائل عام ١٩٣٤ م ، بجماعة « أبولو » وتعرف إلى رائدها الدكتور أحمد زكى أبى شادى ، وكان واسطة التعارف بينهما الشاعر عبد العزيز عتيق مدير إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم فىا بعد . كما تعرف على أدبائها وشعرائها ، وعلى رأسهم على محمود طه ، ونابجى ، والصيرفى ، وزكى مبارك ، وصالح جودت ، وغنار الوكيل ومحمود حسن إسماعيل ، والسحراوى . . وغيرهم من أدباء الحركة الابتداعية فى مصر .

وكانت صداقته لأبى شادى من أكرم الصداقات ، وفى ذلك يقول السحرتى :
« كانت صداقتنا صداقة نقية عاملة ، صداقة فكرية وروحية معاً . وكانت آراؤه فى ذلك الحين مصدر إلهام زاخر لى ، كما كانت كتاباته الثرية المركزة من العوامل القوية التى

جذبتني إليه . ولم أكن بنزعتي الواقعية أميل إلى الشعر الخيالي ، ولكنه حبينى إلى الشعر، وأوحى لى تأليفه ، حتى تمكنت فى عام ١٩٤٣م . من إخراج ديوان « أزهار الذكرى » الذى جمع أكثر شعرى من عام ١٩٣٤ ، إلى عام ١٩٤٣م . وأذكر بالامتنان تصديره النبيل الجامع لهذا الديوان ، الذى يفسر روحه الكريمة الوفية ، والذى جاء فيه عن الديوان :

« وأنا إذ أتناول شعره بالعرض إنما أمازج نفسه الحلوة وفكره الناضج وطبعه النبيل ومواهبه المتألقة ، التى طالما جذبتنى إليه ، فنهلت من عذوبتها وقبست من إشراقها » .
حقاً لقد تأثرت فى يفوعتى وصدر شبابى بأدب المنفلوطى وأسلوبه ، كما تأثرت بعده برواد الأدب وأعلامه فى الجيل الماضى ، وعلى رأسهم الدكتور طه والدكتور هيكل ، وغيرهما ، ولكن أحداً منهم لم يؤثر فيّ تأثير الدكتور أبى شادى .

وفى أفياء جماعة أبولو تجملت طاقة السحرتى الأدبية ، فكتب فى أبولو ، ورأس تحرير مجلة الإمام ، كما أسهم هو والدكتور إسماعيل أدهم فى تحرير مجلة أدبية ، التى اقتصرت على أدب أبى شادى وأدب أصدقائه الحميمين ، كما أخرج فى عام ١٩٣٧م ، كتابه المدرسى البديع « أدب الطبيعة » ، وقد صدّره الدكتور أبو شادى بمقدمة جاء فيها :
« إن أدب الطبيعة هو من صميم الأدب العالى ، وهو كتاب أخلاق رفيع ، وسجل ثمين للوجود الحى ، وهو تعريف متزن بالشعر العصرى ، وعرض جميل لأدب مأثورة عند العرب والإنجليز والفرنسيين والأمريكيين قديماً وحديثاً ، إلى جانب روائع الأدب المصرى القديم . وصفحات الكتاب على وفرتها تضم أكثر مما تبدى ، لأن الأسلوب المركز الذى اشتهر به المؤلف هو خير ما قل ودل ، وهو مع ذلك بعيد كل البعد عن الإبهام أو التعقيد » . وفى مجلة الامام جال قلمه جولات موفقة وكتب مقالات ناهية ، ونذكر من هذه المقالات : ثلاث مقالات كتبها فى نقد وتحليل كتاب « ابن الرومى » للعقاد ، ومقاله عن « البارودى » فى عدد خاص أخرجه . وما يستحق التنويه بحثه الفياض عن « سعد » وقد صدر به عدد خاص من الأمام فى ست وعشرين صفحة . وهو من أمتع البحوث التى ظهرت عن سعد زغلول . ولم تقف جهود السحرتى فى هذه الفترة على الكتابة فى مجلات أبولو ، بل دبج مقالات فى المجلات المصرية ، ومن بينها

: مجلة « الرسالة » ، ومجلة « الأدب الحى » التى كان يصدرها الأستاذ إبراهيم المصرى ،
ومجلة « الأسبوع الأدبية » التى كان يصدرها فرنسيس دوس ، ومجلة « أبو الهول » ومجلة «
السفير » التى كانت تصدر بالإسكندرية . . وغيرها من المجلات .

وفى أواخر عام ١٩٤٢ م ، ضاق السحرى بحياة الريف ، ولم يجد كثيراً من اللذة فى
المحاماة ، فالتحق بالعمل الحكومى بالعاصمة فى أوائل عام ١٩٤٣ م ، وكيلاً بقسم
الدعاية والنشر بوزارة الوقاية لكى يجد فى جو العاصمة مجالا لدراساته الأدبية وقراءاته .
ولكنه ما كان يدخل الوظيفة حتى شعر من أول يوم ، أنه وضع نفسه باختياره فى
سجن ، وفى ذلك يقول السحرى : « لقد شعرت بعد طلاقى فى الريف ، بأنى
وضعت اللجام فى فمى ، وخلفت من ورائى ذكريات سعيدة ، وهجرت أعمالاً خيرة لا
أستطيع إتقانها فى العاصمة ، وحثوت الرماد على تراث كان يمكن أن ينمو ويزدهر لولا
مفارقة البلدة الصغيرة » . وقد وقعنا له على قصيدة لم تنشر يعرب فيها عن لواجع نفسه
وضيقه فى بداية اشتغاله بالحكومة ، ويقول فيها :

أقصيت نفسى عن قضاء واسع

وحبستها فى أضيق الجدران

وشعرت أنى قد أضعت طلاقى

وهى الملاذ الحر للإنسان

فرجعت أعذل هذه الروح التى

هامت بمصر وأضربت تخنانى

أشبعبت بغيتها بهجرة موطنى

وأثيت أنشد فرحة الوجدان

فلماذا الهناء الآل فى هذا الورى

وإذا الحقيقة مرة لجنانى

ولم يعرف فضل السحرى فى عمله الحكومى ، مع إخلاصه وتقانيه فى عمله ،

وشجاعته في إبداء رأيه ، فقد نقل إلى وزارة التجارة بعد إلغاء وزارة الوقاية ، واشتغل بالقسم التشريعي بها بالتحقيقات ، ثم ضم أخيراً إلى النيابة الإدارية ، حيث اشتغل رئيساً لقسم النيابة بوزارة العدل ثم نقل إلى وزارة الثقافة مديراً عاماً لإدارة الثقافة فيها ، والمعروف أن الوظيفة لم تقيد بأغلاها ولا روتينها ، فقد كان لا يزال كالمعهد به ، الإنسان الحر والأديب ، المترفع الزاهد عما يجري وراء الموظفين عادة من التماس الحظوة ، أو الجري وراء ترقية .

وعمل مع صديقه الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي في « جمعية الأدباء » التي أسست عام ١٩٤٥ ، وبعد هجرة أبي شادي إلى أمريكا في أبريل (نيسان) عام ١٩٤٦ م ، تفرغ للأدب والنقد .

ويتجسد جهوده الأدبية في هذه الفترة كتابه « الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث » الذي أخرجه في عام ١٩٤٨ ، ويعد من المراجع القيمة في دراسة النقد الأدبي المعاصر .

ويذكر له جهوده البناءة في قيام ودعم رابطة الأدب الحديث ، وما كان يلقيه في ندوتها من محاضرات نفيسة مدروسة ، ويذكر منها محاضراته عن « فن القصة القصيرة » ، و « فن الشعر » ، و « فن النقد الأدبي » ، و « فن الصحافة » ، و « فن المسرحية » ، و « فن المقال الأدبي » ، و « الأصالة الفكرية » ، و « الجموح القلمي » وغيرها من المحاضرات التي لا يتسع المجال لذكرها ، وتؤلف كتاباً ضخماً .

ولم تقف جهود السحرتي عند التأليف والمحاضرة ، ولكنه كان يكتب بين حين وآخر في المجلات الأدبية الشهيرة ، وقد خص (المقتطف) من قبل بمقالات ناهية ، كما جال قلمه في مجلة الميزان والأديب المصري في عام ١٩٤٩ م ، ونشر طائفة من المقالات في مجلة « الأديب » البيروتية وغيرها من المجلات ، وعما كتبه في الأديب البيروتية دراسات عن شخصيات الشعراء : ناجي ، وأبي شادي ، ومحمود أبي الوفا ، والتيجاني ، والشابي ، وهي دراسات سيكولوجية فريدة في بابها ، وقد ضمها كتاب « شعراء مجددون » .

وكان السحرتي في كهولته عازفاً عن نشر إنتاجه الأدبي ، يؤثر لإبداعه سجلاته

الأدبية والسيكولوجية ، ولا يزال الكثير منه مخطوطاً ، ومن هذه البحوث نذكر بحثه عن « الأصالة الفكرية » الذى نشر منه كلمة في مجلة « ليالى الأدب » التى أخرجتها رابطة الأدب الحديث في عام ١٩٥٦ ، وبحثه عن « سيكولوجية الشخصية » ، و « سيكولوجية الحب » ، وبحثه عن « فن الكتابة » وغيرها من البحوث ، وكثيراً ما يقول « نحن لا نزال نقف على عتبة المحراب ، فنقف في خشوع وسكون وإبتهاال ! » .

وبعد هجرة أبى شادى وجه السحرتى جهوده إلى النقد الأدبى ، وهو يرى أن مهمة الناقد مهمة شاقة عسيرة ، ومسئولية خطيرة أمام نفسه وفنه ومجتمعه .

وهو يصور منهجه في النقد قائلاً : « النقد الأدبى اليوم قضية مركبة عويصة ، تحتاج إلى قضاة عدول صارمين في الحق ، ولا يساغ النقد بدفعة من دفعات العاطفة ، أو نزوة من نزوات النفس ، أو خطوة من خطوات الهوى ، ولا بلمحة من لمحات الذكاء ، بل لابد من ضمير حى ، وبراءة من الميل ، وتحارب مع روح المنقود ، واقتزان بآثاره اقتزان مودة ، والرجوع إلى جوه وبيئته وشخصيته ، ودراية ذكية بالأصول النقدية ، وبأحدث مذاهب النقد المعاصرة ، فإذا تعذر التجرد النفسى وعسرت الزمالة بالمنقود ، واستحال التكيف بالـ الذى شدا فيه الأثر الأدبى وترعرع ، وتجهولت شخصية المنقود ، وقلبت الزكاة بالقو... 'نقدية ، فلن يصح نقد ، ولن ينصف منقود » .

والنقد التأثرى الجبلى هو الغالب على فكره النقدى ، وإن أخضع ذلك كله لمنطق المذهب الفنى في النقد .

والسحرتى في نقده الأدبى يحرص على الاعتدال والاعتزان في الحكم ، مع الميل إلى التجديد . واختير السحرتى محاضراً لطلبة معهد الدراسات العربية العالى في النقد ، كما اختير عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب فترة طويلة ، ثم عضواً في هيئة تحرير مجلة « الثقافة » التى صدرت عن وزارة الثقافة في أكتوبر (تشرين الأول) ١٩٧٣ م .

وقد صدرت للسحرتى كتب رائدة منها :

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث .

- (٢) شعراء مجددون .
- (٣) شعر اليوم .
- (٤) أدب الطبيعة .
- (٥) الفن الأدبي .
- (٦) النقد الأدبي من خلال تجاربي .
- (٧) شعراء معاصرون - بالاشتراك مع الأديب العراقي الكبير هلال ناجي .
- (٨) الرصافي الشاعر - بالاشتراك مع الدكتور خفاجي ، والأديب العراقي الأستاذ قاسم خطاط .
- (٩) أيديولوجية عربية جديدة .
- (١٠) دراسات نقدية - وقد نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب في أوائل عام ١٩٧٤ م .
- (١١) دراسات نقدية في الشر - صدر عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٧٩ م .
- (١٢) الأصالة الأدبية - صدر عن مكتبة الانجلو المصرية بعد وفاته .
- (١٣) وديوانه أزهار الذكرى .
- وقد تناول النقاد والكتاب شخصية السحرتي وأدبه بالدراسة ، فأصدرت « رابطة الأدب الحديث » عن أدبه كتاباً حافلاً بعنوان « دراسات في النقد المعاصر » . . وفي كتاب « مدرسة أبولو » للدكتور محمد سعد نشوان ، فصل عن السحرتي .
- كما تناوله د . محمد مندور في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي » .
- وهناك العديد من الدراسات التي كتبت عنه في حياته وبعد وفاته ، وما أجدرها بأن تجمع في كتاب .

عبد العزيز شرف ومنهجه النقدي

الدكتور عبد العزيز شرف أديب وشاعر وناقد له أثره في الحركة الأدبية المعاصرة ، بلغ قمته في السنوات العشرين الماضية ، ولا سيما في دراسات النقد وتاريخ الأدب العربي الحديث وتأسيس نظرية الإعلام في الفكر العربي من خلال دراساته النظرية والتطبيقية .

ويمكن تلخيص جهوده الأدبية في ستة مجالات رئيسية :

أولاً : النشاط العلمي الذي تركز في الجامعة حتى أصبح رائداً في تحقيق الصلة بين الإعلام والدراسات الأدبية ، وأن دراساته في التحرير الإعلامي ، لتعد بالفعل دراسات رائدة ، فتحت آفاقاً جديدة أمام الدراسات الإعلامية العربية تدفعها إلى تحقيق التعادلة بين الأصالة والمعاصرة . ولذلك صارت كتبه من أهم المراجع في كليات الإعلام وأقسامه بالجامعات العربية .

ثانياً : المشاركة الريادية في الجمعيات والاتحادات الأدبية والثقافية في مصر والعالم العربي مثل : اتحاد الكتاب ، اتحاد الجمعيات الأدبية واطلة الأدب الحديث ، نادي القصيد . جماعة « أبولو » الجديدة ، وسوق الفسقاط للشعر والنقد .

ثالثاً : ارتباطه الموصل بوسائل الإعلام ، ولا سيما الصحافة ، حيث تولى العمل رئيساً للقسم الأدبي بأكبر صحيفة مصرية ، وهي جريدة الأهرام ، وتولى من خلال الصفحة الأدبية فيها طيلة عشرين عاماً خدمة الأدب العربي الحديث وتقويمه ونقده ونشره وتوثيقه ، كما تولى رئاسة تحرير مجلتي أدبيتين هما :

« مجلة الحضارة » ، « وجريدة الرأي العام » ، إلى جانب مساهماته المقالة في المجلات والصحف على اتساع الوطن العربي مثل « الفيصل » و « الكويت » و « الأمة » و « عكاظ » و « اقرأ » و « المعرفة » و « الفكر المعاصر » و « الباحث » و « المنهل » و « شئون عربية » و « عالم الفكر » وغيرها من المجلات والصحف العربية ، إلى جانب

أحاديثه المنتظمة في الإذاعتين : المراثية والمسموعة حول الأدب العربي الحديث وقضايا الثقافة المعاصرة .

رابعاً : التعريف بالأدب العربي الحديث في المجالات العالمية من خلال ما يقدمه من دراسات باللغة الإنجليزية حول الاتجاهات الحديثة في الأدب العربي ، كان لها تقديرها في مؤتمر الكتاب الدولي الذي انعقد في جزيرة موريشيوس عام ١٩٧٩ .

خامساً : تأصيله لمنهج عربي جديد في الدراسات الأدبية ، حيث حقق الصلة بين الأدب ووسائل الاتصال ، وأفاد منها في دراسة الأدب العربي الحديث بخاصة ، ذلك أنه يذهب إلى أن أساس التفسير الإعلامي يقوم على الجوهر الاتصالي للأدب ، وقيم منهجه على أساس من العبارة الإعلامية : من - الأديب يقول ماذا : الرسالة الإبداعية - لمن : الجمهور المتلقي - وبأية وسيلة : وسائل الاتصال بالجماهير - وبأي تأثير ؟ وقد عنى في منهجه الإعلامي لدراسة الأدب العربي الحديث بالموقف العام للاتصال والهدف من العملية الاتصالية .

فالتفسير الإعلامي للأدب يقوم على أساس من الوحدة الاتصالية في دراسة الأدب الحديث ، ذلك أن الأديب والمضمون والوسيلة والمستقبل ، والاستجابة هي جميعاً حلقات متصلة في سلسلة واحدة يحرص عليها المنهج الإعلامي في دراسة الأدب العربي الحديث ، الذي يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة .

وميزة التفسير الإعلامي عند الدكتور شرف أنه لا يذهب مع المناهج الأخرى إلى اعتبار الرسالة الإبداعية أهم شيء في العملية الأدبية ، لأنه يرى أن « الرسالة » قصة أو قصيدة أو مسرحية جزء من الموقف الاتصالي العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، ولذلك ينظر التفسير الإعلامي للأدب ، على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب » - وما إلى ذلك من الدعوات .

وقد تمثل اهتمام الدكتور شرف في هذا المجال بالتأصيل النظري للمنهج ، وعلى نحو ما يتضح من دراساته حول « نظرية الإعلام في النقد الأدبي » و « التفسير الإعلامي للأدب » و « علم الإعلام اللغوي » ثم في المجال التطبيقي على نحو ما نجد في كتاب «

التفسير الإعلامي للأدب العربي « بالاشتراك مع المؤلف ، « وطه حسين وزوال المجتمع التقليدي » و « محمد حسين هيكل » و « الرؤيا الإبداعية في شعر المهشري » و « الرؤيا الإبداعية في شعر البياتي » و « الرؤيا الإبداعية في أدب السباعي » و « المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر » .

ويتضح أن التفسير الإعلامي عند الدكتور شرف ينحو نحو المفهوم الصحيح للأدب ، وهو لذلك يسعى - في أدبنا العربي - إلى مقاومة الدعوات التي تستر وراء اسم « الأدب الهادف » - الذي « يتجه بالكتابة نظماً ونثراً وقصة ودراسة إلى وجهة الدعاية المذهبية التي يروجها أعداء القومية والوطنية وأعداء الثقافة الخالدة من كل تراث ماثور على حد تعبير العقاد رحمه الله ، كما يقاوم التفسير الإعلامي التستر وراء الشعبية لتسويق الإسفاف السهل على الأذعياء ، أو تسويق القضاء على الشعب - بالجهل الأبدى ، الذي يقصر مطالعته على موضوعات لا تعلق بالقارئ عن طاقة الأمية وما يشبه الأمية من سقط المتاع ، ويقاوم التفسير الإعلامي كذلك « الدعوة إلى هدم قواعد الفنون التي تظهر حيناً من جانب العاجزين عن التعبير الفني بقواعده الأصلية ، وحيناً آخر من جانب المتواطئين على الهدم والمتعللين له كل يوم وراء الستار بعلّة جديدة » .

والعنصر الأساسي في التفسير الإعلامي عند الدكتور شرف هو الموقف العام للاتصال الأدبي ، فالاستجابات التي تحدث نتيجة لمثير معين ، في موقف اتصالي معين ، لا تحدث بطريقة آلية أو كيميائية ، كتأثير الضوء على السطح الحساس مثلاً ، وإنما ، كما يقول د . شرف - يعتمد على محصلة العوامل الشخصية والقوى الثقافية التي يمثلها كل شخص في الموقف . فالأديب والمتلقي يخلعان على الأشياء من المعاني ما يخلعانه وفقاً لخبرات كليهما المادية وطريقة فهم كليهما للحياة ، ولذلك فإن الأديب مسئول عن جعل رسالته الإبداعية تحتل منطقة البؤرة بدلاً من الحاشية في شعور المتلقي . . .

ولذلك فإن التفسير الإعلامي يدرك مزالق الاعتماد على مجرد أحكام الرسالة الأدبية وإهمال دراسة بقية الموقف الاتصالي ، كما تفعل مناهج التفسير الأدبي الأخرى ، التي

تركن إلى مجرد التعرض للاتصال . ظناً منها أن إدراك الأثر الأدبي أمر مضمون ومؤكد بمجرد نشره على الناس . فالجماهير تدرك ما تريد أن تدركه وتعزف عما لا تهتم به .

وقد يتأثر المستقبل بجزء معين من الرسالة ، فيقفز من تعميم الجزء على الكل ، أو أنه على العكس من ذلك ، ينظر إلى الرسالة الأدبية في ضوء إطار أكبر ، كالحكم على قصة من القصص مثلاً على ضوء الموقف العام والاتجاه العام من موضوعها .

ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب عند الدكتور شرف على أن جوهره الاتصال عملية متصلة الحلقات متعاضدة ، تتطلب دراسة المستقبل ، كما تدرس المرسل . فتعنى بدراسة دوافع المستقبل وقيمه وطريقة إدراكه ، ومعانى مدركاته ، على اعتبار أن الإدراك محصلة مجموعتين من العوامل البنائية والذاتية ، كما يعنى بدراسة العادات الاتصالية ، فهناك من يفضل الإذاعة وهناك من يفضل الكتاب ، وهناك من يفضل الصحيفة الخ .

ويلفت فيرنج F. fearnig النظر إلى أهمية هذه القضية قائلاً : « إنه ليس من الممكن تبسيط عملية الاتصال إلى حد اعتبارها مجرد نقل معلومات وأفكار أو وحدات ذات معنى من مصدر إلى آخر » ولذلك فإنه يصير على اعتبار المستقبل مفسراً وليس مجرد جهاز تسجيل ، ومن ناحية أخرى يثير التفسير الإعلامى للأدب وحدة العملية الاتصالية . فالمرسل والمضمون والوسيلة والمستقبل والاستجابة هى جميعاً حلقات متصلة فى سلسلة واحدة . وتنهار عملية الاتصال كلها إذا اعترت هذه السلسلة نقطة ضعف معينة فى أية حلقة من حلقاتها .

ويذهب الدكتور شرف فى نظريته النقدية إلى أنه لا يمكن تقويم العملية الاتصالية فى الأدب إلا على أساس الهدف الذى يسعى إلى تحقيقه ، ولا تعنى هنا بحال من الأحوال ما يسمونه « بالأدب الهادف » إنما تعنى أن الأدب «عمل اجتماعى» ذلك أنه حين يتوسل بوسائل الإعلام ، فإنه يشتق أحداثه ومواقفه من البيئة الاجتماعية ، ومن الثقافة السائدة ، بما فيها من اتجاهات وقيم ومعايير وتقاليد ، فالاتصال الجماهيرى - تجسيد لثقافة الأمة وحضارتها ، والأدب حين يتصل بالجماهير لابد أن يكون انعكاساً صادقاً لهذه الثقافة أو الحضارة . ومن خلال ذلك يقوم بتعميق المفاهيم الشائعة فى

المجتمع ، وترسيخ القيم السائدة فيه ، وتثبيت العلاقات القائمة .

إن الأدب في الاتصال الجماهيري يقدم فلسفة حياة زاخرة بالقيم والمعايير من خلال أجناسه الفنية المختلفة ، والفن في رأى « جيو » (١٨٥٤ - ١٨٨٨) ، إنها ينبع من صميم الحياة نفسها ، وأن الجمال إن هو إلا شعور خصب مملوء بالحياة ، ولا يكفي جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية ، بل هو يقرر أيضاً أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطاً اجتماعياً تنحصر غايته في الحياة أو الواقع نفسه ، وحينها يقول جيو :

إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » فإنه يعنى بذلك - كما يقول - أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تغطي عليه ، بل أن يظل معاصراً لها في تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التي تذوب فيها الحياة الفردية .

وفي هذا العنصر يجد التفسير الإعلامى للأدب مذاهب نافعة ومفيدة ، مثلاً يذهب إليه البعض من أن الفن واقعة إيجابية في الحياة الاجتماعية ، وما يذهب إليه « سوريو » من أن وظيفة الفن هي التوفير ، وما يذهب إليه البعض الآخر من ربط الفن بالحلب ، كذلك ما يذهب إليه البعض حول المظهر الجمعى للإنتاج الأدبى ، ورأى « تين » في اجتماعية الفن ، ورأى « نيتشة » في الصراع بين الفنان والجمهور الخ .

وما تقدم يتضح أن التفسير الإعلامى في نظرية الدكتور شرف النقدية يتخذ من المناهج الأخرى أدوات كاشفة للإبداع في الرسالة الأدبية ، على اعتبار أنها جزء من الموقف الاتصالى العام بأبعاده النفسية والاجتماعية والثقافية ، وقد حرصت نظرية الاتصال على تأكيد أننا نتصل لكى نؤثر . وأنه لا توجد عملية اتصال بدون هدف ، والناس يسعون دائماً للتأثير في البيئة ، وفي الآخرين أيضاً . ولذلك ينظر التفسير الإعلامى للأدب . على أنه لا يوجد ما يسمى « بالأدب للأدب » وما إلى ذلك من الدعوات ، وأن الأديب المرسل في عملية الاتصال ، له نوعان من الأهداف ، فقد ينتج عناصر اتصالية مقصودة لذاتها بهدف الإمتاع ، أو وسيلة استعمالية لتحقيق غايات أخرى ، وهنا يصبح الجمهور المستهدف مرتبطاً تمام الارتباط بالغاية المقصودة .

ومن ذلك يتضح أن الأدب في نظرية الدكتور شرف يرتبط بالاتصال بالجمهور في التفسير الإعلامي ، وقد لاحظ « شارل لالو » أن كل فن لابد من أن يتطلب الجمهور public بيد أن البعض قد يعترض على هذا الرأي بقوله : ولكن ما رأيكم في فنانين عابرة لم يكونوا مفهومين من أهل عصرهم ، بل قضوا كل حياتهم في صراع عنيف مع جمهورهم . وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من يفهمهم أو يقدرهم حق قدرهم ؟

وما رأيكم في فنانين مثل فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٢ م) ، وبرليوش (١٨٠٣ - ١٨٦٩ م) وشيل (١٧٩٢ - ١٨٢٢) ونيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٩ م) ؟ هذا ما يرد عليه لالو بقوله : إننا حيننا نتحدث عن الجمهور فنحن لا نتحدث فقط عن الجمهور المعاصر ، أعني ذلك الجمهور الذي يشجع ويدفع ، ويتبع « الموضوعات » الحديثة ، والذي قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيقي أو احتقاره ، كما أننا لا نعني أيضاً ذلك الجمهور الصغير المحدود ، ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون المواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ، ويسهمون في توجيه التطور ، ويقومون باتخاذ الإجراءات المشروعة في سبيل تحقيق التقدم الفني ، بدلا من العمل على إعاقته أو تأخيره . نقول إننا لا نتحدث عن هذا « الجمهور » الفعل أو الموضوعي ، بل كل ما يعنينا هو تلك الفكرة التي يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » ، لأن هذه الفكرة بالذات هي التي تؤثر عليه وتعمل عملها في نفسه ، ويذهب التفسير الإعلامي للأدب بناء على هذا الفهم إلى أنه لا يمكن الفصل بين الهدف والجمهور ، لأن كل اتصال يستهدف تحقيق استجابات محددة بالنسبة لجمهور معين .

وعنصر « الوسيلة » الإعلامية في الاتصال الأدبي بالجمهور ، من أهم عناصر التفسير الإعلامي للأدب عند الدكتور شرف ، حيث يعني بفهم عملية الاتصال ، ودراسة إمكاناتها وخصائصها ، سواء كانت بصرية أو سمعية أو بصرية سمعية معاً .

وهنا نذكر ، هـ ج ويلز « حين رأى أن الإنسانية قد مرت بمراحل كما نعرف ، ولكنه يحدد هذه المراحل بالعصر القديم أو الوسيط أو الحديث ، ولكنه رجح أن مراحل التطور البشرى خمس ، يسترشد بها التفسير الإعلامي للأدب في عصوره المختلفة :

الأولى : هى المرحلة التى انبثقت فيها الحياة الإنسانية . . ووجد أن هذه المرحلة تسم باللغة ، واللغة والفكر لا ينقسم أحدهما عن الآخر ، فهما شىء واحد وليس شيئين منفصلين .

أما المرحلة الثانية : فهى التى جعلت الإنسانية تسير إلى الإمام وإلى أعلى ، إنها مرحلة الرموز التى اصطنعها الإنسان تهيئة لمشاعره وتجاريه وأفكاره ووقائعه عبر الزمان والمكان ، وهى المعروفة بالكتابة . . فعصر الكتابة أو التدوين فى نظر « ويلز » هو المرحلة الثانية بعد مرحلة الكلام المنطوق أو الكلام المجهور .

والمرحلة الثالثة : وهى المرحلة التى ظهرت فيها الطبقة الوسطى وتتوج المرحلة الخامسة عند « ويلز » هذه المراحل جميعاً ، وهى التى نعيش فيها ، ولقد أسماها بالمرحلة الإذاعية أو « مرحلة الإذاعة » . . ومعنى ذلك أن « ويلز » جعل الإذاعة عاملاً كبيراً من عوامل التقدم الإنسانى ، وجعلها أعظم وأخطر من الطباعة ، وأرقى من جميع وسائل النقل والاتصال التى كانت مقصورة على الأشياء والأجسام ، وذلك أننا بواسطة الإذاعة استطعنا أن نسجل الأفكار والمشاعر ونقلها ونكثرها ، ثم نتخطى بها جميع الحواجز والحدود . كما أن هذه الإذاعة تنساب كما ينساب الهواء ، وكما ينساب الماء من الصنابير فى كل بيت ، وفى كل إقليم ، وفى كل مكان . .

يقول الدكتور شرف :

ونحن لا نزعم أن هذه النظرة للتاريخ علمية صحيحة ، ولكنها مع ذلك تستحق التأمل ، فالاتصال بالجهير ، يتطور فى العالم الحديث تطوراً سريعاً مذهلاً بحكم التقدم التكنولوجى فى فنون الاتصالات السلكية واللاسلكية وعلوم الإلكترونيات وفنون الطباعة ، فنحن نعيش الآن فى قلب نهضة اتصالات لها آثارها العميقة على وسائل نشر الأدب ، من حيث مضمونها ، بل ومن حيث نوع العالم الذى نعيش فيه ، وقائمة وسائل نهضة الاتصالات طويلة ، منها وصلات يمكن بها مشاهدة أفلام وأشرطة سبق تسجيلها ، أو تحويل الإشارات الإذاعية إلى صفحات مطبوعة ، والأشرطة المبرجة بالحاسب الإلكتروني ، والتى تمكن الطابعين من إنتاج صفحة كتاب كل خمس ثوان ،

وأقمار اتصالات الفضاء التى جعلت الاتصال الفورى بجميع أنحاء الكرة الأرضية فى الحال حقيقة واقعة ، والمعدات المجسمة التى تمكن من إنتاج صور ذات ثلاثة أبعاد ، والتسجيلات المرئية وأجهزة العرض ، والطباعة الكهروستاتيكية التى كما يقول المؤرخون الآخرون - هى مرحلة اختراع الطباعة ، التى جعلت من هذه الكتابة وسيلة أكثر مرونة على الحفظ والنقل ، وهكذا اتسعت وظيفة الكتابة بفضل الطباعة اتساعاً كبيراً .

أما المرحلة الرابعة : فهى التى استطاعت فيها البشرية أن تجعل اللحظة المحدودة لحظة عالمية ، وأن ترتفع على الحواجز المادية والحدود الجغرافية ، وهى مرحلة استخدام المخترعات الحديثة ووسائل الاتصال كالبخار والكهرباء وما إليها ، مما أعان على نقل الأشياء والأفراد والجماعات إلى مسافات شاسعة غير محدودة ، وفى فترات قصيرة لم تكن تخطر حتى فى الأحلام .

وهى مرحلة لا تمس فيها الحروف الورق بالمرّة ، وتجمع الحروف بأنبوبة الأشعة الكاثودية ، وينوك المعلومات بالحاسب الإلكترونى مع ارتباطه بالوصلات التليفونية وغير ذلك كثير . .

ولذلك فالموضوع الذى نعرض له متشعب المسالك ، فى محاولة للتعرف على أثر الاختراعات التكنولوجية الحالية والمستقبلية على فنون الأدب العربى بخاصة ، وعلى أساليب اتصاله بالجهاهير ، وهنا نجد - بداية - أن الجمهور العربى سوف يتصل بالأدب من مصادر أكثر تنوعاً بكثير عن ذى قبل ، ولا يحتمل أن تؤدى الطاقات المتناهية فى الدقة إلى قتل الكتاب ، إن بنوك المعلومات المنظمة بالعقل الإلكترونى لن تقتل المجلات . فعندما تظهر وسيلة جديدة للاتصال بالجهاهير ، لا تقتل الوسائل القديمة ، ولكن من المحتمل أن تغيرها . فالراديو لم يقتل الفونوغراف أو المجلة . رغم التنبؤ بذلك ، والتليفزيون لم يقتل الراديو . .

وما دمنا نعالج تأثير وسائل الاتصال الأدبى فى الجباهير ، فمن واجبنا أن نؤكد أن هذه الوسائل تتعامل مع الثقافة بمعناها الاجتماعى كمنجال لجميع الأفراد فى قومية من القوميات ، وفى وطن من الأوطان ، ومن أجل ذلك ينبغى أن ننظر إلى التراث الثقافى

الحى الفعال ، ولا ننظر إليه على أنه شىء جامد لا يتغير فى زمان أو مكان ، ووسائل الاتصال بالجمهور إنما تتصل بهذا المجال الثقافى الحى الفعال بالاتصال الوثيق ، ذلك لأنها تتوسل بأقوى المنظمات فى الحياة الاجتماعية وهى اللغة ! . .

وهذه الوسائل الإعلامية امتداد تكنولوجى للغة أو الكلمة والإيحاء . .

ويقول ماكلوهان : « إن وسائل الإعلام التى يستخدمها المجتمع ، أو يضطر إلى استخدامها ، تحدد طبيعته وكيفية علاج مشكلاته ، وأى وسيلة جديدة ، أو امتداد للإنسان ، تشكل ظروفاً ، وتؤثر على الطريقة التى يفكرون بها ويعملون وفقاً لها » الوسيلة امتداد للإنسان . .

فالملابس والمساكن امتداد لجلدنا ، والعجلة امتداد لأقدامنا والكتاب امتداد لعيوننا ، والكهرباء امتداد لجهازنا العصبى المركز كله وكاميرا التلفزيون تمد أعيننا ، والميكروفون يمد أذاننا . .

ويتفق هذا الاتجاه الإعلامى مع أساس التفسير الفنى . الذى يذهب إلى أن الحياة تجزئة ، وتتمثل فى « خمس حواس صغيرة تنتفض بالبهجة والسرور » وقد نذكر أو نسجل أجزاء أو جوانب من تلك التجربة ، التى تحقق الصفاء والوضوح والحدة والعمق - أى مجال الفن ومبحثه ، على حد تعبير « أروبن أدمان » - وبغض النظر عن تجرد العلاقة القائمة بين الفن والتماثيل والصور والسينمات ، فالفن اسم يطلق على الإدراكات كلها التى بها تعى الحياة ما يكتنفها من ظروف خاصة ثم تحيل هذه الظروف إلى شىء غاية فى الطرافة والإبداع . .

إن الفن - كما يقول ارسطو - يمكن أن يعد سياسة لو قدرت أهميته تقديراً سديداً . عند ذلك يكون موضوعه هذه التجربة بأسرها ، وتكون الحياة كلها هى مسرحه ومادته .

لقد كان على الفنان - بحكم الأمر الواقع - أن يعالج قطاعات من التجربة ، ولو أنه قد يوصى بها أو يضمونها كلها . والتجربة بغض النظر عن الفن والإدراك ، مادة بلا شكل ، وحركة بدون اتجاه وبقدر ما يكون للحياة شكل ، تكون فناً ، وكل ما يسمى « عادة » أو كل تطبيق فنى Techigue أو نظام Sustem هو عمل من أعمال العقل ، أو

ربما تراثه المبدد . وحينما تتخذ المادة شكلاً ، والحركة اتجاهاً ، والحياة خطأً وتكويناً مثلاً ، يكون لدينا عقل وإدراك . وهنا تتحول الفوضى إلى نظام نفسى ومرغوب فيه نسميه « الفن » . إن التجربة بعيداً عن الفن والإدراك مادة بلا شكل وحركة بلا اتجاه . .

ومن ثم فمن أهم وظائف الفنان أن يجعل التجربة أخاذة بأن يمنحها الحياة . إن الفنان سواء أكان شاعراً أم رساماً أم مثلاً يتناول الأشياء كما يتناول الشاعر والقصاص الأحداث على نحو يجبر العين على التوقف ونشيدان المتعة فى الرؤية ، كما يجبر الأذان على الاستماع لمجرد الاستماع . والعقل على التلهف على لذة الاكتشاف التى لا تسعى إلى نفع ، أو الخيرة والدهشة ، وفيما يتصل بوظيفة تركيز الحياة وتقويتها ، فإن حواسنا كما يقول البيولوجيون عبارة عن محورات وتكيفات مع البيئة المتغيرة غير المستقرة التى لا يؤمن لها . .

وهكذا يتضح أن حواسنا عملية ، فى أصلها وليست جمالية ، وتبقى فى حياتنا اليومية ذات سمة عملية ، وتقاس وظيفة الفنان ونجاح العمل الفنى جزئياً بالقدر الذى تصبح فيه حواسنا لا إشارات للفعل ، وإنما للإيحاء بالمحسوس والملموس والإيانة عنها . .

وهكذا تزداد التجربة فى الفنون الجميلة ثباتاً ورسوخاً ، وحدة ، عن طريق استيلائها على الأحاسيس والمشاعر ، والوظيفة البارزة للفنون الجميلة تكمن أساساً فى حدود هذين الجهازين المتميزين فى دقة وعمق : العين والأذن . وفى حين نجد اللون هو ذلك الجانب من المنظور الذى يحمل عادة لأغراض عملية أكثر من غيره . إذا به يصبح المادة التى بها يعنى الرسام خاصة ، وفروق الإيقاع والنغم التى تهمل فى الاتصال العملى تصبح بالنسبة للموسيقى مصدراً لكل فن ومصدر إمتاع عاشق الموسيقى . وهكذا تتحول الحواس من مجرد كونها مثيرات للفعل والحركة إلى مجالات الإمتاع .

وبناء على هذا الفهم نذهب فى التفسير الإعلامى للأدب . إلى أن « الوسيلة هى النص الأدبى » على حد تعبير « الدكتور شرف » ، وهذا يعنى أن النتائج الفردية

والاجتماعية في الأدب لأية وسيلة من الوسائل تتوقف على تغير المقياس الذي تحدّثه كل تكنولوجيا جديدة ، وكل امتداد لأنفسنا في حياتنا . والواقع أن « رسالة » أية وسيلة أو تكنولوجيا ما هي إلا تغيير المقياس ، أو الإيقاع ، أو النماذج التي تحدّثها في الإبداع الأدبي ، فإذا سألنا هنا : ما هو مضمون الكلام ؟ يجيب « ماكلوهان » بأنه عملية تفكير « فعلية غير شفوية في ذاتها » والرسم التجريدي يمثل تعبيراً مباشراً لعمليات الفكر المبدع ، مما لو كانت نتاجاً لعقول إلكترونية . .

سادساً : انطلاق دراسات من مفهوم الوحدة والتنوع في الأدب العربي بناءً على أن الأدب العربي يمتلك بأصوله الممتدة قروناً طويلة من مقومات الوحدة مما يجعل التنوع في هذا الأدب استجابة طبيعية لمطالب الحياة اليومية ، فقام بتأصيل دراساته حول الوحدة ، والتنوع في الأدب العربي الحديث خاصة . والأسباب التي يرجع إليها التنوع والوحدة ، ومدى شمول هذه الأسباب بحيث تمتد إلى الحاضر والمستقبل ، ومدى التوازن بين التنوع والوحدة الفكرية في الأمة العربية . .

ويرى الدكتور شرف أن التنوع هنا لا ينبغي له أن يبعدنا عن الأصول الأساسية لوحدة الثقافة ، لأنها وحدها القادرة على استيعاب طموحنا وآمالنا القومية على مستوى الوطن العربي كله ، وهي أيضاً تمثل مشاركتنا كأمة عربية واحدة في بناء الحضارة الإنسانية . .

واتسمت دراسات الدكتور شرف في الأدب العربي الحديث بهذه النظرة إلى التنوع « في إطار » الوحدة . . فقدم دراسات جديدة عبرت الحواجز الإقليمية المصطنعة لتؤرخ للأدب العربي الحديث في الجزائر والخليج العربي ، والمملكة العربية السعودية ، ومصر ، والسودان ، والعراق على نحو ما يتضح في كتبه . .

وله العديد من الدراسات التطبيقية النقدية التي نُشرت في الصحف والمجلات العربية والأجنبية ، والتي أكد فيها على مفهوم الوحدة والتنوع أو « التنوع في الوحدة » ورفض الاتجاهات الإقليمية الضيقة في دراسة الأدب العربي الحديث ، من خلال التأكيد على عناصر الوحدة التي اتسم بها الأدب العربي في جميع عصوره ، القديم منها والحديث على السواء . .

والدكتور شرف يحرص في دراساته الأدبية والنقدية على تأكيد أن « التنوع » في الأدب العربى إنما يكون فى إطار « الوحدة » وإنه ليس هناك مجال لإحياء النزعات الإقليمية المفتعلة ، لأن « التنوع » فى هذا المفهوم يودى إلى تحقيق المفهوم العلمى للوحدة ، كما يكسبها دعماً وثراء فى إطار وحدة الثقافة العربية التى تفاهمت فيها مصادرها ، وتعاونت عواملها ، وتكاملت أركانها . .

وهكذا يمكن القول بأن دراسات الدكتور عبد العزيز شرف تنظر للأدب العربى الحديث على أنه نظام اجتماعى يصطنع اللغة العربية وسيلة اتصالية . . واللغة نفسها إبداع اجتماعى ، وعلى ذلك يؤكد أن التنوع فى الوحدة ليست طبيعة الأدب العربى الحديث فحسب ، ولكنها تمثل الإطار العام للأدب العربى فى جميع عصوره ، فحرص على دراسته من خلال دراسة قواعد الأدب وأجناسه الأدبية ، وخصائصه الفنية . .

الباب الخامس

النقد ومنهج التجديد

- الفصل الأول : من أجل نظرية جديدة في النقد .
- الفصل الثاني : منهج في النقد .
- الفصل الثالث : في نقد القصة .

الفصل الأول من أجل نظرية جديدة في النقد

١٠-

حاول النقاد العرب القدماء تقديم نظرية نقدية لتفسير العمل الأدبي ، والحكم عليه ، وكانت محاولاتهم من أرفع ما بذلوه من جهود فكرية وأدبية ولغوية وإنسانية ، على طول العصور . . في التقديم ابتكروا ووضعوا الأصول والأسس والمناهج ، ثم جئنا في الحديث من بعدهم لتضيف وننظم ونحتذى ، فما تفسير ذلك ؟ وما الخطوات التي سار أسلافنا فيها ، ثم سرّنا من بعدهم في تأثرهم أو بالنقاد الغربيين معهم ؟

سنحاول الجواب عن سير حركة إحياء نظرية جديدة في النقد العربي القديم ، ونترك التفاصيل ، ونعقب على ذلك بتوضيح الخطوط العامة لسير حركة النقد العربي الحديث حتى اليوم .

٢٠-

إن جماعات النقاد الأولين ، مثل : حماد (١٥٤هـ) ، وأبى عمرو بن العلاء (١٥٦هـ) . وخلف الأحمر (١٨١هـ) ، وأبى زيد (٢١٤هـ) ، والأصمعي (٢١٦هـ) ، وابن سلام (٢٣١هـ) ، حاولت ربط النقد الأدبي بحكم الذوق الذاتي التأثري ، فوفقت في خطواتها الذاتية نحو إحياء منهج نقدي أصيل توفيقاً مذكوراً ومقدوراً .

وجاء الجاحظ ، ليقدم لنا - في إطار هذا المنهج التأثري الخاضع لأحكام الذوق - أفكاراً جديدة ، تدور حول فلسفة البيان وأصوله ، ووجوب مطابقتها لمقتضى الحال ، وتحقيقه لحاجات الفكر والأدب والمجتمع الملحة ، وللضرورات اللغوية والفنية التي لا بد من احتواء أى منهج أصيل عليها ، وعلى أهم عناصر الجمال الأدبي التي يرشد

إليها الذوق . ونالت نظرية الجاحظ النقدية ذيوفاً واهتماماً كبيرين من كل النقاد بعده .

ثم جاء ابن المعتز ليقدم لنا نظرية نقدية أخرى ، تدور حول فكرته البديعية الجديدة ، إذ رأى أن البديع يجب أن يكون هو المقياس النقدى الجديد ، الذى يخضع العمل الأدبى لأحكامه من ناحية ، ويسعى النقد لتفسير النص على ضوءه من ناحية ثانية ، وألف ابن المعتز المتوفى عام (٢٩٦ هـ) كتابه المشهور « البديع » عام ٢٧٤ هـ ، وقد ضمنه كل أصول مذهبه ، وعرض فيه للتشبيه والاستعارة والكناية والطباق والجناس والمذهب الكلامى وغيرها من صور البيان ، أو قُلْ من صور البديع ، ولقيت النظرية فى البديع عناية واهتماماً شديدين ، وأصبحت مناط تفسيرات كثيرة ، وشروح واسعة ، ومن البدهى أن قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) فى منهجه النقدى الموضوعى ، الذى بسطه فى كتابه « نقد الشعر » لم يخرج عن أصول هذه النظرية إلا فى القليل .

وأصبحت تفسيرات الأمدى (٣٧١ هـ) فى كتابه المشهور « الموازنة » ، والقاضى الجرجانى (٣٩٢ هـ) فى كتابه « الوساطة » للعمل النقدى ومناهجه تحفل بكثير من آثار نظرية البديع ، مع رجوع شديد إلى حكم الذوق ، وإلى المواريث الأدبية والبيانية والنقدية^(١) التى أطلق عليها اسم عمود الشعر من حيث أغفلت أحكام أبى هلال العسكري المتوفى نحو عام (٣٩٥ هـ) فى كتابه المشهور « الصناعتين » ، وابن سنان الخفاجى (٤٦٦ هـ) فى كتابه « سر الفصاحة » وابن رشيق القيروانى (٤٥٦ هـ) فى كتابه « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » ، وأغفلت الذوق ، معتمدة على أصول قدامة ، ومن قبله ابن المعتز (٢٩٦) ، حول نظرية البديع .

= ٣ =

وحيال هذه الأفكار والنظريات النقدية الكثيرة ، التى لم تخلُ من أخطاء ، ولم يتركها الباحثون بدون تعليق ونقد ، فقد جاء عبد القاهر الجرجانى (٤٧١ هـ) صاحب

(١) كان ابن طباطبا صاحب « حيار الشعر » هو أول من نبه إليها وطبقها فى نقده .

كتابه: «دلائل الإعجاز» و «أسرار البلاغة»، ليقدّم لنا على ضوء النظريات النقدية السابقة، نظريته الجديدة، التي سماها «نظرية النّظم»، والتي أضاف إليها كثيراً من التطبيقات النقدية الرفيعة، وبنّاها على أساس فلسفة بيانية ذات أصول عربية تخالف الأسس التي بنيت عليها النظريات العديدة السابقة، وللدّوق مكانه في هذه النظرية حكماً وحارساً للحكم الأدبي الأصيل، الذي يقصد به إثراء الفكر، وإغناء اللغة، والتجديد في فهم البيان الأدبي، وإرواء ظمأ المعرفة الإنسانية للبحث، والكشف عن مقومات جديدة، وقد وضع عبد القاهر، في كتابه «دلائل الإعجاز» مدى الحاجة الماسة إلى تقديم نظريته هذه في النظم، فأبان أنه لا بد منها كمنهج نقدي جديد، للكشف بها عن أصول عظيمة البلاغة العربية من جانب، وعظيمة بلاغة القرآن الكريم وإعجازه من جانب آخر، وأكد ضرورة محاولته للتجديد في فهم أصول البيان العربي والبلاغة الأدبية، كما أكد أهمية ما وصل إليه في هذا المضمار من أفكار ومناهج.

وعبد القاهر في هذه النظرية مبتكر حقاً، ومجدد أصيل، وواضح لأهم نظرية في النقد وأصول البيان.

وعنده لا فضل بين الألفاظ ومعناها، ولا بين الصورة والمحتوى، ولا بين الشكل والمضمون. في النص الأدبي.

والبلاغة عنده في النظم، لا في الكلمة المفردة، ولا في مجرد المعاني، والنظم في مذهبه مجموعة من العلاقات اللغوية، بتعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، حيث يقتضى فيها آثار المعاني وترتيبها حسب ترتيب المعاني في النفس، لأن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلمة المفردة مجردة عن خصائص الأسلوب وتوحيها فيها.

ويجمع اللغويون وكبار النقاد في كل اللغات على ذلك، وعلى أن الكلمة رمز لمعناها، رمز للفكرة أو التجربة أو العاطفة أو المعنى، وقيمتها فيما ترمز إليه، وليست البلاغة فيها وحدها، وهذه هي نظرية رمزية اللغة التي بحثها «فريت» الألمانى بعد عبد القاهر بقرون طوال، وعبد القاهر يتلاقى معه في ذلك كل النقاد العالميين، من

القدامى والمحدثين ، فإذا قال أفلاطون من قبل : ، إن الكلمة إنما تعنى الفكرة ذاتها وحقيقتها الخارجية المتمثلة في صورة كلمة على السواء ، فالكلمة عنده معناها الفكرة ، إطلافاً ، وحين تعرض في الخارج ، فكل فكرة لا يمكن التعبير عنها تعبيراً دقيقاً إلا بكلمة واحدة ، فحيث إن كل كلمة لها ارتباطات خارجية تختلف حتى مع مرادفها اختلافاً ما ، فإنه يتبع ذلك أن استعمال سوى الكلمة التي ترتبط بفكرك يعد خطأ ، وتغير الكلمة معناه تغيير في الفكرة^(١) .

وكذلك تجد أرسطو يقول : إن عملية النطق مستلزمة ضرورة للتفكير وإن الكلمات رموز للمعاني (الخطابة لأرسطو - ١٤٠ ب س ١٥ - ٢٤) ، ويقول عبد القاهر : إنك تطلب المعنى ، وإن ظفرت به فاللفظ ملك وإزاء ناظر (٤٩ دلائل الإعجاز) ، ويقول برجسون بعده بزمان طويل : إنما نفكر بالألفاظ ، ويقول لاسل أبر كرومبي أستاذ النقد الإنجليزي في جامعة لندن^(٢) : على الأديب أن يجعل ألفاظه محاكية لتجاربه ، ورمزاً لتلك التجارب ، وعليه أن يجمع بين مقدرة على التعبير عما في نفسه بذلك الرمز وبين مقدرة ذلك الرمز نفسه على نقل تجاربه إلى القراء ، فما وظيفة الألفاظ في الأدب إلا أن تكون رمزاً . ويقول ميخائيل نعيمة في المخرى : لا قيمة للغة في ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة ، وقال متى بن يونس (- ٣٦٨ هـ) من قبل للسيرة في (٣٦٩ هـ) : « المعاني المدركة لا يتوصل إليها إلا باللغة » كما يروى التوحيدي في « الإمتاع والمؤانسة » .

وقد أخذ فرديناند دي سوسير رائد علم اللسان الحديث ، وأنطوان ميه عن عبد القاهر نظريته في العلاقات أو النظم ، فإنه من مجموع العلاقات بين الألفاظ في النص الأدبي تتكون الصورة ، وفيها تظهر البلاغة أو الجمالية ، ويقول سوسير : « إن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هي مجموعة من العلاقات » . واللغة عند عبد القاهر ومجموعة النقاد العالميين المحدثين لا تصبح لغة شعرية إلا حين يستعملها الشاعر ، لا

(١) ص ٢٧ و ٢٨ الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل .

(٢) ص ٣٤ و ٣٥ قواعد النقد الأدبي .

لأنها في ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية في نفس الشاعر، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة .

ويذهب الناقد الإيطالي كروتشي (١٩٥٢م) إلى أن الحقيقة الجمالية لا تظهر في المضمون بل في الشكل الأدبي ، ومن ثم اعتد بالصورة ، وهو في هذا يتلاقى مع عبد القاهر الذي يعظم من شأن الصورة تعظيماً شديداً ، ويحدد كروتشي المضمون بأنه الأحاسيس أو الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلاً جمالياً ، أما الشكل عنده فهو صقلها وإبرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكري ، ولا قيمة عنده في الشكل للكلمات المفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن الفن والصورة ، وهذا كله هو رأى عبد القاهر في كتابه (دلائل الإعجاز) .

ويفصل النقاد العرب قبل عبد القاهر ، مثل ابن قتيبة ، وقدامة ، والعسكري ، وغيرهم بين اللفظ والمعنى ، وبين الشكل المضمون ، وبين الصورة والمحتوى ، فهما عندهم عنصران مستقلان تماماً الاستقلال ، ويؤكد ابن رشيق - مخالفاً لهم - أن اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، فلا يمكن الفصل بينهما ، فهما عنده متلازمان ، وكأن رأيه قريب من مذهب أرسطو في العلاقة بين اللفظ والمعنى .

وقد ربط عبد القاهر بين اللفظ والمعنى للنص ربطاً شديداً ، فالصورة والمضمون عنده هما وجهان النموذج الأدبي والفصل بينهما غير ممكن ، إذ ليس هناك صورة ومضمون ، بل هما شيء واحد ، فهادة العمل الأدبي وصورته لا يفترقان . وهذه هي فلسفة الجماليين ، من حيث ذهب الكلاسيكيون إلى رفع شأن اللفظ ، واهتم الرومانسيون بالمعنى ، وحرر دعاة الفن للفن النص الأدبي من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى الحاسة الجمالية في القارئ ، ودعا الرمزيون إلى الاهتمام بالنغم وما توحيه الصور والألفاظ من رموز ومجازات عن طريق موسيقاها وأصواتها . وأكد الواقعيون اهتمامهم بالمضمون وعتواه الاجتماعي أو الجماعي . وهكذا قرر عبد القاهر في جرأة نقدية كبيرة وحدة العمل الأدبي ، وربط بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق ، فاللفظ عنده يستمد بلاغته من أنه ظل للمعنى ، والمعنى يستمد رمزيته من حيث إنه المادة

الغفل التى يصوغها اللفظ (١٦٢ النقد الأدبى - شوقي ضيف) ، وإذا كان الشعر صياغة عند الجاحظ ويؤكد عبد القاهر فإن (مالاميه) الفرنسى لا يخرج عن ذلك حين يقول :

« الشعر لا يصنع من الأفكار ولكنه يصنع من الألفاظ »^(١) .

ولا يغفل عبد القاهر - بعد تأكيده لعلاقات النص ، ولرمزية اللغة وللجانب الجمالى فى الصياغة - أهمية المعانى الثانوية فى النص ودلالاتها الجمالية ، فهى التى تعطى للأسلوب دلالاته البلاغية ، وتمنحه قيمة الجمالية ، وكثير من المهارة الأدبية هو فى إطلاق تلك المعانى الثانوية لتؤثر تأثيرها فى الخيال ، وعبد القاهر يتلاقى معه فى ذلك كل النقاد فى مختلف الآداب ، يقول كرومبى : المعنى الذى نجده فى معاجم اللغة للكلمة ما هو إلا النواة التى يتجمع حولها طائفة من المعانى الثانوية ، وكثير من المهارة الأدبية عبارة عن إطلاق تلك المعانى الثانوية ، لتؤثر تأثيرها فى الخيال (٤ قواعد النقد الأدبى) وهذه المعانى الثانوية ذات أصالة كبيرة فى الصورة الأدبية^(٢) .

ومن كل هذه القيم صاغ عبد القاهر نظريته النقدية الجديدة ، أو فلسفته البلاغية والجمالية ، ونعجب عندما نتأمل كيف رد عبد القاهر المعانى إلى النظم بناء على مذهبه فى رمزية اللغة ، وكيف نهج فى نقد النصوص نهجاً تأثيرياً موضوعياً لينتهى إلى الذوق الذى يدرك الحقائق ويمس بالفروق ووجوه الكلام وأسراره ، فالأدب عند عبد القاهر فن لغوى ، وإخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ ما يميز الأدب عن غيره من الفنون كما يقول مندور (١٥٥ فى الميزان الجديد) .

وهذه النظرية الجديدة عند عبد القاهر ، بما اشتملت عليه من تطبيقات وشروح لم يعرض لها أحد قبله بمثل هذه النظرة العميقة ، والفهم النقدي الأصيل ، والذين يرجعون هذه النظرية إلى الجاحظ ، أو إلى الواسطى (٣٠٦هـ) صاحب كتاب : «عجاز القرآن فى نظم» أو إلى متى بن يونس فى مناظرته للسيرافى التى رواها التوحيدى

(١) ١٠٩ الأدب وفنونه - عز الدين إسماعيل .

(٢) ٤٥ الشعر المعاصر - السحرى ١٩٤٨ .

في كتابه : (الإمتاع والمؤانسة) ، لا شك أنهم مفرطون ، وكذلك الذين يحاولون في جَوْرِ رد نظرية عبد القاهر إلى أرسطو ، لاشك أنهم أشد ظلماً للحقيقة ولكانة عبد القاهر ونظريته في مناهج النقد العربي العالى .

ويكنى عبد القاهر شرفاً أن آراءه النقدية - منهجاً وتطبيقاً - ذاعت في كل مكان من العالم العربي ذيوهاً كبيراً ، حتى صار مثل الرازى (٦٠٦هـ) والسكّانى (٦٢٦هـ) ، وابن الزملاكانى ، والسعد ، والسيد الجرجانى ، وغيرهم ، من شُرّاح مذهبه ، وعالة عليه ، وعلى أفكار أستاذهم عبد القاهر التى تدرس حتى اليوم ، وهى موضع اهتمام النقاد ، والأدباء .

٤٤

ويحيى ابن الأثير (٦٣٧هـ) صاحب كتاب (المثل السائر) ، ثم حازم القرطاجنى (٦٨٤هـ) صاحب كتاب (مناهج البلغاء) ، وفى كتاباتهم كثير من التأثير بالمناهج السابقة ^(١) ، وبخاصة بمنهج عبد القاهر وبأفكاره النقدية الجديدة ، التى تعد أسسها وأصولها أحدث نظرية نقدية عربية حتى اليوم ، ويجعل شكرى عياد فى تحقيقه لكتاب « الشعر لأرسطو بترجمة متى بن يونس » حازماً يقف على قمة النقد العربى فى عصره ، بما لقمح به البيان العربى من أصول أرسططاليسية .

أعتقد أن النقد ، وهو « فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة » ^(٢) أولى به أن يقتصر على دراسة النصوص بدلا من إقحام الفلسفة على الأدب . .

(١) عند حازم تأثرات كثيرة بكتاب « فن الشعر » لأرسطو .

(٢) وهو مذهب عبد القاهر . ويقول منزوى أخيراً : إن كل عمل فنى يمثل حالة خاصة ، ويجب أن يحكم عليه باعتبارها حالة خاصة (١٨٣ قواعد النقد الأدبى) .

الفصل الثاني منهج في النقد

- ١ -

الأدب فن لغوي ، تحتل فيه اللغة المنزلّة الأولى ، لذلك لن يكون أدبياً مَنْ لم يقف على أصول اللغة وفروعها ، بدءاً من المفردات اللغوية إلى قواعد اللغة : نحوها وصرفها ، إلى جمالياتها وبلاغتها ، إلى تذوقها والمتعة بإبداعات أدبائها ، إلى الإلمام بفنونها وأشكالها ونظرياتها ومدارسها ، إلى القدرة على الحكم على النص الأدبي ، والاحتكام في هذا الحكم إلى مذهب بعينه ، ولدينا ناقد عربي قديم كان أعظم من استطاع بعبقريته أن يكشف لنا أن الأدب فن لغوي قبل كل شيء ، وأن الاحتكام فيه يجب ألا يخرج عن نطاق اللغة وتفسيراتها ، وهذا الناقد قديم حديث ، قديم بقدم ميلاده ، وحديث لأن نظرياته حول الأدب والنقد لا تزال معنا ، ولا تزال تسائرنا خطوة بخطوة حتى اليوم . هذا الناقد العربي هو عبد القاهر الجرجاني الذي أشرنا إليه آنفاً في أكثر من موضع في هذا الكتاب ، وهو صاحب كتاب « أسرار البلاغة » و « ودلائل الإعجاز » .

والنقد العربي القديم متعدد النظريات والمذاهب والتيارات ، فهناك نقد للمعنى ، ونقد للمضمون ، ونقد للشكل ، ونقد لللفظ ، وهناك نقد للصورة ، ونقد لموسيقى الشعر ، ونقد يتكئ على مذهب البديع ، وآخر يرجع إلى عمود الشعر ، وآخر يعتد بالنظم .

الأصمعي (٢١٦هـ) وضع في الشعر مقياساً لفحولة الشعراء .

وابن سلام (٢٣١هـ) وضع أساساً لطبقات الشعراء .

والجناح (٢٥٥هـ) وضع أساساً نظرية للأسلوب ، معتداً في النقد باللفظ والمعنى .

وابن المعتز (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) وضع أساساً لنظرية البديع في النقد العربي .

وقُدّامة (٣٣٧ هـ) وضع أساساً للمنهج الموضوعي في النقد العربي .

وابن طباطبا (٣٢٢ هـ) وضع أساس منهج النقد التأثري - ويطبق ذلك المنهج .

والأكمدى (٣٧١ هـ) صاحب كتاب الموازنة ، وضع نظرية عمود الشعر في النقد ويطبقها تطبيقاً باهراً .

والقاضي الجرجاني (٣٩٢ هـ) صاحب كتاب « الوساطة » يجعل الذوق الأدبي هو الحكم في جميع مشكلات النقد والبيان .

وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١ هـ) ، وضع نظرية النظم ، وتطبيقاته عليها وقد نالت الإعجاب ، وكتاباه « الأسرار والدلائل » هما أساس النظرية البلاغية العربية ، وقد صاغها السكاكي صياغة منطقية أحالها بها إلى قواعد عامة ، وعلوم ثلاثة متميزة هي أساس الثقافة النقدية العربية القديمة . .

وترشدنا بحوث عبد القاهر في كتابيه إلى حقائق كثيرة في النقد والبيان ، سوف نعرض لها في هذا المجال .

ومن أهم هذه الحقائق :

١ - الأدب فن لغوي ، لأن إخضاع الفكرة أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره ، ويبدأ ناقداً بنظرية فلسفية في اللغة ثم ينتهي إلى فن الذوق الشخصي ، الذي هو مرجعنا الأخير في دراسة الأدب ، ولقد بنى من تفكيره اللغوي نظرية متكاملة في النقد ، وعنده أن الألفاظ في ارتباطها هي التي تكون في النص مجموعة الصور التي تنقل لنا الفكرة أو التجربة ، لذلك فاللفظ عنده له أهميته التي لا تُجحد في العمل الأدبي ، وكذلك المعنى لا يمكن أن نغفله في تقديرنا للإبداع الأدبي والشعري ، ويسير بنا اللفظ والمعنى مرتبطين إلى النظم الذي هو علاقات أسلوبية بين الألفاظ ،

والذى هو خلاصة فلسفة نظرية التحليل اللغوى عند الفلاسفة اللغويين المعاصرين .

٢ - لا فصل بين الألفاظ ومعناها ، ولا بين الصورة والمحتوى .

٣ - الالتفات إلى بلاغة الصورة .

٤ - الاهتمام بالجملة المركبة وبلاغتها ، ومن ثم كان بحث الوصل والفصل الذى ابتكره عبد القاهر وأجاد فيه .

٥ - أهمية المعانى الثانوية فى الأسلوب .

٦ - بحث مقدمات قضية الإعجاز القرآنى .

٧ - الكشف عن أن اللفظ رمز لمعناه .

٨ - الاعتناء على الذوق فى مختلف الأحكام النقدية ، مما جعل عبد القاهر من أئمة النقد التأثيرى .

٩ - خاصية الأسلوب وملكية كل أديب لأسلوبه ، وهذا الأسلوب هو ذروة النظم ، وهو الذى يميز بين موهبة وموهبة ، وبين شاعر وشاعر .

١١ - تقرير نظرية بناء الاستعارة على التشبيه ، وقرب الشبه فى أسلوب الاستعارة .

- ٢ -

إن نظرية النظم التى قررها عبد القاهر فى كتابه الحافل « دلائل الإعجاز » تسبق فكر سان سوسير فى نظرية التحليل اللغوى بأمد طويل ، وليس هناك مجال للدهشة إذا ما وجدنا تطابقاً مثيراً بين آراء عبد القاهر وفكر بعض اللغويين المعاصرين .

إن العلاقات الأسلوبية بين الألفاظ - كما فى « دلائل الإعجاز » - هى موطن البلاغة ، وهى ما عبر عنه عبد القاهر بالنظم ، أو ما يعبر عنه النقد بالشكل ، مع خلاف كبير بين النقد فى تحديد معنى الشكل تبعاً لاختلافهم فى تحديد معنى المضمون .

ومن مجموع العلاقات بين الألفاظ فى النص يتكون الأسلوب ، الذى تظهر فيه

البلاغة أو الجمالية وهذا هو أساس نظرية التحليل اللغوى عند سومير السويسرى ، الذى ذهب إلى أن اللغة ليست إلا مجموعة من الألفاظ يقتضى فيها آثار المعانى وهذا هو ما يذهب إليه النقاد المحدثون ، فاللغة عندهم حين يستعملها الشاعر أو الأديب تصبح لغة شعرية أو أدبية ، لا لأنها فى ذاتها لها هذه الخاصية ، ولكن لأنها خضعت للتجربة الشعرية فى نفس الشاعر ، ولتقتضيات التعبير عن هذه التجربة . . وعند عبد القاهر أن كل تركيب فى الأسلوب إنما يتبع المعنى ، ويتغير تبعاً لتغيره ، وكل زيادة على جُزْأَي الجملة يتغير معنى الجملة بها ، والبلاغة عنده لا ترجع إلى اللفظ وحده ، ولا إلى المعنى وحده ، بل إلى الشكل ، وذلك هو رأى « كروتشيه » الذى يجعل الحقيقة الجمالية فى الشكل لا فى المضمون ، ولا قيمة للفظ المفرد عنده . والمعنى عند عبد القاهر هو المضمون عند الجمالين ، ومن الجمالين من يجعل المعنى هو الأحاسيس الأولى عند الأديب قبل أن تستوى الصورة الأدبية ، وهذا رأى « كروتشيه » ومنهم من يجعله هو التعبير أو الحقيقة النفسية المتجلية فيه ، والشكل هو النظم أو الصورة ، أو هو مقل الأحاسيس وإبرازها فى تعبير بليغ .

وإذا كان الكلاسيكيون يرفعون من شأن اللفظ ، فإن الرومانسيين يهتمون بالمعنى ويقدمونه على اللفظ .

ودعاة مذهب الفن للفن يحرمون النص الأدبى من كل قيود المضمون ما دام النص يغذى فينا حاسة الجمال .

ودعاة الرمزية لا يهتمون إلا بما توحىه الألفاظ والصور من رموز ومجازات ، فى حين نجد دعاة الفلسفة الجمالية ومنهم « كروتشيه » - يؤكدون على وحدة العمل الأدبى ، ويربطون بين مضامينه وأشكاله برباط وثيق من الوحدة ، وهذه هى فلسفة عبد القاهر الجمالية ، وقد كان النقاد قبله يجعلون كُلاً من اللفظ والمعنى عنصراً مستقلاً من عناصر البلاغة الأدبية ، وذلك من مثل ابن قتيبة وقُدّامة ، وسار ابن رشيق خطوة أخرى فى كتابه « العمدة » ، فأكد أن اللفظ جسم وروحه المعنى ، فهما عنده متلازمان ، وهذه هى نظرية النقد اليونانى القديم .

وعند النقاد الغربيين المحدثين أن الفصل بين الصورة والمضمون غير ممكن ، لأنها وَجْهًا النموذج الأدبي ، فليس هناك مضمون وصورة ، بل هما شيء واحد ، فلا فارق بين اللفظ والمعنى في أى نموذج أدبي ، إلا إذا جعلنا المعنى هو الأساس الأول عند الأديب قبل أن تستوى في الصورة ، وهذه لا شأن لنا بها ، إنها الشأن في المعاني التي يحتويها النموذج الأدبي ، وهي لا توجد قبل وجوده إلا وجوداً غامضاً ، وإنما يتم وجودها حين تصاغ ، فمادة النموذج وصورته لا تفترقان ، فهما كل واحد ، وهذا هو رأى عبد القاهر دون زيادة أو نقص ، وعبد القاهر من أجل النقاد العرب الذين اهتموا إلى العلاقات بين الألفاظ والمعاني في الأدب وسأها النظم ، وهو ما اهتمى إليه أعلام الفلسفة الجمالية فيما بعد . .

وفلسفة عبد القاهر النقدية في النظم هي فلسفة كرويتشيه الجمالية ، فالأسلوب عنده ليس سراً لألفاظ ، بل ترتيباً لمعانيها وفق ترتيبها في الذهن ، فاللفظ عند عبد القاهر هو رمز للفكرة ، أو المعنى ، أو العاطفة ، أو التجربة ، وقيمتها فيما يرمز إليه . . . وعبد القاهر يتلاقى في ذلك مع كل النقاد العالميين ، فعندما يؤكد عبد القاهر على أن اللفظ لا يمكن أن يثير في نفوسنا شيئاً ما لم يكن في ذهننا صورة ، اللفظ رمز لها ومحرك^(١).

ويقول إنك تطلب المعنى ، فإذا فُزْتُ به فاللفظ معك^(٢) ونجد أفلاطون قبله يقول : « الكلمة إنها تعنى الفكرة ذاتها » . وأرسطو يقول كذلك : « اللفظ مستلزم ضرورة للتفكير » .

ويؤكد لنا نقاد الغرب أن وظيفة الألفاظ في الأدب أنها رمز ، ومدرسة الرمزية اللغوية في أوروبا معروفة .

ويقول ميخائيل نعيمة في الغريال : « لا قيمة للغة في ذاتها ونفسها ، بل قيمتها فيما ترمز إليه من فكر وعاطفة » .

(١) ص ٤٢١ - دلائل الإحجاز .

(٢) ص ١٢٢ - المصدر السابق .

ولا يغفل عبد القاهر قيمة المعانى الثانوية ودلالاتها الجمالية فى النص سواء كانت معانى لزومية أم من متبعات التراكيب ، أو أثراً لرموز صوتية ، أم إيماءات نفسية ، فهى التى تعطى الأسلوب دلالة البلاغية ، وتمنحه القيمة الجمالية . . وعبد القاهر يتلاقى فى ذلك مع كبار النقاد العالميين .

٢٠

وقد كان القرنان الثامن عشر ، والتاسع عشر فى أوربا يُطلق على كل منهما عصر النقد ، وجاء القرن العشرون فاستحق هذا اللقب أيضاً ، بكثرة النقد والفلسفات النقدية فيه . .

وفى القرن التاسع عشر نشأت مدارس للنقد حتى أن « إلويوت » وصفها عام ١٩١٩م بالفوضى ، وقد نشأت جميعها من مصدر واحد ، هو الحركة الرومانتيكية التى اصطبغت بها أغلب الإبداعات الأدبية والفنية ، وهى الحركة التى تميزت بتمجيدها للفرد ، ومهمة النقد فى مذهبها هى أن يوضح لنا مدى صدق التعبير عند الأديب ، أو مدى إيانة العمل الأدبى عن شخصية كاتبه ، وعن صدق عواطفه . وعرفت شعراء ذلك المذهب الأدب بأنه الانسياق التلقائى للمشاعر ، وأهم مقياس عندهم للحكم على العمل الأدبى هو الإخلاص ، أى إخلاص الكاتب للعاطفة التى يعبر عنها فيها يكتب ، فالأدب تعبير عن الكاتب ، والنقد كذلك تعبير عن الناقد ، ومن ثم نشأت فى النقد مدرستان : المدرسة النفسية والمدرسة العاطفية .

وجاء بعض النقاد يدافعون بحماس عن النقد بلا مبادئ ، لأن النقد فى رأيهم ذاتى وليس علمياً ، ومن هؤلاء « رويسون » .

وقد ظلت فكرة أن الأدب تعبير عن شئ سائد فى القرن التاسع عشر ، إلا أنها أخذت أشكالاً مختلفة . . وأخذ معها النقد طريقه إلى التجديد ، فهى أواسط هذا القرن نشأت فكرة أن الأدب تعبير عن البيئة والمجتمع ، فقامت مدارس النقد التاريخية والاجتماعية . والمادية الجدلية .

وأصحاب هذه المدارس لا يعينهم العمل الفنى فى ذاته أو لذاته ، بل لما يعبر عنه ،

سواء أكان ذلك نفسية الفنان أم عواطفه ، أم البيئة الاجتماعية أم الاقتصادية .

وجاء « كروتشيه » فذهب إلى أنه ليس صحيحاً أن كل فن تعبير ، بل الصحيح العكس ، أى أن كل تعبير فن ، ومهمة الناقد عنده ليست في الكشف عما يُعبر عنه العمل الفنى ، بل أن يرى العمل الفنى في ذاته ولذاته ، فلا يقيسه بمقاييس خارجة عنه ، سواء أكانت هذه المقاييس تاريخية ، أم اجتماعية ، أم خُلقية ، فكل ما لا ينبع من العمل الفنى نفسه يجب أن يستبعد ، لأنه دخيل عليه .

ويؤكد « كروتشيه » على وحدة العمل الأدبى ، وعلى تطابق الشكل والمضمون ، ورفض الفكرة القائلة بإمكان وجود مضمون يمكن استخلاصه على حدة

ومن حيث وقف « فالبرى » في فرنسا كان على النقيض من « كروتشيه » في إيطاليا ، فلا شيء عنده غير الشكل ، وهو المذهب الذى نادى به « جوته » من قبل ، حيث كان الشكل عنده هو السيد دائماً ، وهو مذهب ذائع في أدبنا العربى القديم .

أما « إليوت » فذهب إلى أن الشكل والمعنى هما الشيء نفسه ، فالتعاون الوثيق بين الشكل والمضمون هو في رأيه سر بلاغة الأسلوب في الشعر ، وهو رأى « ريتشاردز » . وبعد الحرب العالمية الأولى نادى « إليوت » بنظريته أن العمل الفنى تعبير عن نفسه ، وبذلك حطم ما تبقى من آثار الرومانسية العلمية في الأدب ، وأرسى المفهوم الرئيسى الذى يقوم عليه النقد المعاصر .

وقد تعددت في القرن العشرين مذاهب النقد للأدب تعدداً كبيراً ، ما بين كلاسيكية ، ورومانسية ، ورمزية ، وسيرالية ، وواقعية ، وإنسانية ، ووجودية ، وجماعة نقد الوعى التى قامت في فرنسا باتجاه سيرىالى محض .

وجاءت الأسلوبية والبنوية أخيراً تملأان بضجيجهما الساحة النقدية بلا حساب ، و « سويسر » هو الذى أرمى قواعد الأسلوبية .

وتؤكد الأسلوبية أن الفصل بين لغة الأثر الأدبى ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته . كما تركز البنوية ارتكازاً شديداً على اللغة . . وأعلن أحد أعلامها وهو « تشومسكى » نظرية التحويل ، ونادى بنقل العلوم اللغوية - وفي

مقدمتها علم النحو وعلم النظم بخاصة - من العلوم النظرية إلى العلوم التطبيقية ، وهو ما سار عليه عبد القاهر في الدلائل .

وظهر في أمريكا خصوم للنظرية التحويلية ، من أبرزهم « مايكل » الذى ثار على أستاذه « تشومسكى » الذى يعد مؤسس علم اللغة الحديث ، وما انفك اتباعه ومريدوه يضيفون ويجددون دون الوصول إلى نظرية متكاملة مثلى .

لقد استعار النقد من علم اللغة الكثير من المذاهب والأطر النظرية كما استعار النقد العربى من نقدنا العربى الكثير أيضاً .

== ٤ ==

وبعد : فإننى لا أبعد عن مذهب عبد القاهر في النقد وفى النظرية الجمالية في النقد ، وفى أن النقد رأى تأثرى لا موضوعى .

وأؤكد على ضرورة :

١ - التفوق اللغوى .

٢ - ممارسة التعامل مع الإبداع الأدبى طويلاً .

٣ - التعامل مع التراث النقدى العربى تعاملًا عميق الجذور .

٤ - الدعوة إلى تدريس العلوم التالية فى كليات الآداب :

١ - علم الأسلوب .

٢ - علم النقد والموازنة .

٣ - علم إعجاز القرآن .

وإذا كانت هناك قواعد لنقد القصة ، والمسرحية ، والمقال الأدبى ، والملمحة ، وغيرها ، فإننا نقف أمام النقد الأدبى طويلاً ، ونقول إننا نؤمن بضرورة النظر إلى النص نظرة متكاملة ، تجمع فى النقد بين المذهب الفنى واللغوى ، والمذهب الجمالى ، وتؤمن بأن الأدب فن لغوى قبل كل شئ ، وبأن النقد فن تأثرى ذاتى ، وتجرد الإبداعات الأدبية عن رطانة العامة والابتذال والسوقية والحوشية جميعاً ، وترتفع إلى مستوى الأدب الرفيع الخالد .

النقد ودوره في الأدب العالمي

إن دور النقد الأدبي في عالمنا المعاصر وفي الآداب العالمية دور كبير حقاً ولكن النقاد يقفون بين التفاضل والتشاؤم حول مستقبل النقد في الآداب المعاصرة .

« فكريوتشي » يتفاعل بمستقبل كبير للنقد ، في حين يقف آخرون موقف المعارض .

و « كروتشي » فيلسوف وناقد إيطالي . ظل طوال النصف الأول من القرن العشرين . يعد أبرز المفكرين الإيطاليين وأعظمهم . كما اعتبر المؤسس لتيار فكري هام ، كان هو الوجه البارز في الفكر الأوروبي - والغربي عموماً المناقض لكل من الماركسية والوجودية خصوصاً في مجالات : فلسفة التاريخ ، وفلسفة الجمال ، بالإضافة إلى المنطق الذي نازع فيه أهمية الوضعية المنطقية في الفكر الغربي ولكن تأثيره كان أعظم ما يكون على الاشتراكيين غير المؤمنين بالتصور الماركسي اللينيني للتاريخ - في دراساته عن مادة ماركس التاريخية ، وتعاضل تأثيره أيضاً في ميدان النقد الفني عموماً ، والأدبي خصوصاً .

في كتبه : علم الجمال : علم التعبير واللغويات العامة ، المنطق : علم الفكر الخالص ، فلسفة التطبيق العملي ، نظرية علم التاريخ وتاريخه ^(١) وفي مقالاته التي نشرها في مجلته : لأكريتيكا (أو النقد) التي ظل ينشرها على نفقته طوال ٤١ عاماً . بشر كروتشي أساساً بأن للإنسان نوعين من النشاط النظري أو المعرفي : أولهما إدراكي يدرسه علم المنطق ، والآخر حدسي أو يديهي يعبر عنه الفن ويدرسه علم الجمال . أما الحدسي فهو تجربة مباشرة لا نعيها إلا بالتعبير عنها . والفن هو أرقى أنواع التعبير عن تلك التجربة . وبهنا من دراسته للمنطق ، وللعلوم الإدراكية عموماً (كما وصفها)

(١) عن الأرقام ١٠ / ١ / ١٩٨٩ .

تأكيد أن التاريخ هو مجال نمو الروح الانساني : أو وعى الفلسفة بنفسها حيث الفلسفة هي اسمى نشاطات العقل ولا يعادها إلا ما يعبر عنها ، أى الفن نفسه وميز «كروتشيه» بين نوعين من النشاط العمل : الاقتصادى الذى يسعى إلى غايات عملية جزئية . . والاخلاقى الذى يسعى إلى هدف كونى وشامل . وفى هذه النقطة كان تأثير كروتشيه القوى على جرامشى وغيره من أصحاب الاشتراكية العلمية الذين رفضوا تفسير ماركس الاقتصادى لحركة التاريخ وأكدوا أهمية العوامل الفكرية والثقافية (أو الأخلاقية فى النهاية) وكروتشيه متفائل بمستقبل النقد العالمى وبأنه سيكون أقدر على إصدار الحكم النقدى السليم ، وعلى التأثير فى المدارس النقدية الأدبية المتنافرة . ولكن بعض النقاد يتشائمون من مستقبل النقد فى العالم عموماً .

لما كان الإنتاج الأدبى المعاصر فى العالم لا يكف عن التجدد والتزايد فقد أدى الأمر إلى ضرورة مواجهة قضية ملحة تتبلور فى البحث عن ميزان يصلح للحكم على هذا الإنتاج الأدبى ، ويتمثل هذا الميزان فى النقد والنقاد .

فأين نحن الآن من النقد البناء القريب من المنهجية العلمية ، أين نحن من الناقد المسئول عن خلق الأديب ، وهل النقد يمر بأزمة تقترب من مرحلة الانهيار وإذا كان الأمر كذلك فما هى أسباب هذه الأزمة ؟ .

إن كل هذه التساؤلات تحجب عليها صفحات الكتاب الذى صدر تحت عنوان «النقد الحديث» ومؤلفه بيير داكس .

وتطالعنا الصفحات الأولى من الكتاب بدور الناقد الذى ينحصر فى تحليل العمل الأدبى ، بصرف النظر عن شخصية صاحبه هادفاً فى نهاية الأمر إلى صقل الذوق الأدبى للجمهور القارئ وإفساح المجال للموهبة الأدبية القادرة على العطاء ورصد كل ما يستجد فى مجال الأدب من موجات أدبية ، والتنبؤ بمدى استمرارها أو اختفائها ، على سبيل المثال موجات العبث والغضب .

من هنا تتضح أهمية دور الناقد فى خلق مناخ فكرى وأدبى ملائم ، غير أنه قد يبرز إلى الذهن تساؤل :

هل الناقد مسئول عن خلق الأديب أم العكس ؟ الواقع أن كليهما يجعل على عاتقه مسؤولية خلق الآخر ، فالمعطاء المستمر للأديب هو المسئول الأول عن إتاحة الفرصة لظهور الناقد على الساحة الأدبية ، أما دور الناقد فهو دور القاضى الذى يحكم على العمل الأدبى بما من شأنه أن يرفع الأديب فيتدفق عطاؤه أو يتلاشى وجوده فيضطر إلى الانسحاب لأديب آخر ينتظر دوره فى الحكم .

إذن أين تكمن أزمة النقد ؟

يرى المؤلف أن الساحة الأدبية اتسمت فى العصر الحديث بوجود عدد من مذاهب النقد وكان من المنتظر تبعاً لذلك أن تتسع دائرة النقد وتستوعب كل الأعمال الأدبية ، غير أن العكس هو السائد ، فعلى سبيل المثال لم تتمكن الواقعية أن تطوع من أحكامها التى تقترب من حد الهدم كما أن الدادية ضيقت من مجال النقد إلى حد اقتصاره على الشعر ، ويمكن القول بأن السمة الرئيسية التى أصبحت تميز النقد الحديث هى سمة المجاملة والدوران فى فلك ما يعرف بنظام الشللية ، مما كان له أبلغ الأثر فى الأحكام التى يصدرها النقاد على كل عمل أدبى .

ومن هنا يطرح المؤلف سؤالاً آخر ، وهو : كيف يمكن التأكد من صحة أحكام النقد ؟ إن الحقيقة التى لا بد أن ندركها هى أن النقد فن وليس علماً نستطيع أن نتأكد من صحة نتائجه ، وعلى أية حال فإنه يمكن التأكد من صحة أحكام النقاد بمدى تماسكها وقدرتها على تفهم العمل الأدبى وتفسيره وتحليله وتحديد مواطن القوة والضعف فيه . غير أن المناداة بأن يكون الناقد موضوعياً قد يكون أمراً مستحيلاً . إلا أننا يمكن أن نطالبه بأن تكون أحكامه قريبة من الموضوعية وبعيدة عن القرارات الهدامة .

وأخيراً ، فإن وظيفة النقد وظيفة خطيرة لأنها هى المسئول الأول عن نجاح أو فشل الأديب ، وإذا اعتبرنا أن نجاح الأديب يعنى مبدئاً من الأعمال الأدبية التى تشارك مع غيرها من المؤلفات فى بناء صرح النهضة الفكرية والحضارية فى العالم لأدركنا مدى خطورة مهمة النقد والنقاد فى شتى أنحاء العالم . . !

الفصل الثالث

في نقد القصة

يبدأ نقد القصة بالنظر إلى مايلي :

١ - الحكاية في القصة هي مجموعة أحداث مرتبة ترتيباً مسببياً ، تنتهي بنتيجة .
والحكاية لا بد أن تكون ثمرة تجربة إنسانية موضوعية ، في حين تكون تجربة الشاعر ذاتية ، وهذه التجربة العميقة تستلزم صدق الواقع بسياق الأحداث على طريقته المقنعة واقعياً وفنياً .

وموضوع الحكاية في القصة يشمل كل موضوع ، حقيراً كان أم جليلاً ! ويؤلي كتاب القصة الإنسان باعتباره نموذجاً لطبقة من طبقات المجتمع عناية خاصة . فيدرسونه منفرداً أو في الأسرة دراسة قصصية ، كما فعل نجيب محفوظ في قصته خان الخليلي ، مثلاً .

ولا بد أن تكون الحكاية في القصة ذات وحدة عضوية كالوحدة العضوية في القصيدة وفي المسرحية ، فالحدث والصراع ، وترتيب الحوار ، وتقديم الشخصيات ، والتعميم المتسلسل كل ذلك له مكان في القصة .

٢ - أما الغرض من القصة فله طرق متشعبة ، وقد تبدأ القصة بأول الحوادث فيها ، وقد تبدأ بنهايتها ، وقد تبدأ بالنزوة .

٣ - والعنصر القصصي في الحكاية ووصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات كل ذلك له دوره في العمل الفني القصصي . أما تدخل المؤلف تدخلاً بارزاً في الحوار بالشرح أو التعليل مستقلاً في ذلك عن الحوار والحديث النفسى فذلك معيب .

٤ - واختيار الأحداث التي تتكون منها عناصر القصة ، ثم اختيار الشخصيات

التي تؤدي هذه الأحداث على الطبيعة ، ثم اختيار الزمان والمكان المناسبين لوقوع الحدث من الشخصيات ، ثم الأسلوب الذي تسرد به الحادثة ، كل ذلك له مكان في العمل الفني في القصة ، وفي المسرحية يتمثل السرد في الحوار الذي يجري بين الشخصيات ، أما في القصة فهناك طرق ثلاث للسرد : الطريقة المباشرة أو الملحمة ، وطريقة السرد الذاتي ، وطريقة الوثائق ، فالطريقة الأولى يكون القاص فيها مؤرخاً يسرد من الخارج ، والثانية يكتب القاص فيها على لسان المتكلم ، والثالث تتحقق القصة عن طريق الخطابات أو اليوميات والحكايات والوثائق .

٢-

والقصة تحدث لتؤكد فكرة وغاية ، والفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة ، وغاية العمل هي أوله دائماً كما يقولون .

وهناك أمثلة كثيرة للنقد القصصي ، كنقد عز الدين إسماعيل لقصة « أنا الشعب » التي ألفها محمد فريد أبو حديد ، ويدور هذا النقد حول تحليل القصة ، ودراسة طريقتها في السرد ، وتحرك الشخصيات ، والغرض منها ، والبناء الفني للقصة فيها ، وسوى ذلك^(١) .

ويدرس الدكتور القط القصة نفسها دراسة نقدية في كتابه « في الأدب المصري المعاصر »^(٢) .

وقد درس السحرتي فن القصة القصيرة في كتابه « الفن الأدبي » .

(١) ١٧٩- ٢٠٥ الأدب وفنونه لعز الدين إسماعيل .

(٢) راجع : ص ١٢١ وما بعدها من كتاب « في الأدب المصري المعاصر » للدكتور عبد القادر القط ، والمداخل في النقد الأدبي لعنيمي هلال .

خاتمة الكتاب

هذا هو كتاب « مدارس النقد العربى الحديث » تناول أهم جوانب نقدنا الأدبى المعاصر ، وأهم القضايا التى أثارها النقاد المعاصرون ، والكثير من مشكلاتنا النقدية ، كما تناول مذاهب النقد الحديث ومناهجه وأصوله ، وما أفاده من النقد العربى القديم ، ومن النقد الغربى الحديث . . إلى غير ذلك من بحوث ودراسات ومسائل غاية فى الأهمية والدقة معاً .

ولا أستطيع أن أقول شيئاً فى هذه الدراسات ، ولا أن أضيف إليها هنا شيئاً ، ويحسبى ذلك ، وأن أكون قد أديت كل ما أحب أن أؤديه ، وقلت ما كان ينبغى لى أن أقوله ، من آراء وأفكار ودراسات .

والله ولى التوفيق ، وهو الهادى إلى سواء السبيل ، وما توفيقى إلا بالله .

المؤلف

مصادر الكتاب

- ١- ابن المعتز وتراثه : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٢- الإيضاح فى البلاغة - شرح محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٣- ابن الرومى - حياته من شعره : عباس محمود العقاد .
- ٤- أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية : بدوى طبانة .
- ٥- أثر القرآن فى تطور النقد إلى القرن الرابع : محمد زغلول سلام .
- ٦- الإحساس بالجمال : جورج سانتيانا - ترجمة محمد مصطفى بدوى .
- ٧- الآداب العربية فى الربع الأول من القرن العشرين : الألب لويس شيخو .
- ٨- الأدب ومذاهبه : محمد مندور .
- ٩- الأدب الفرنسى : حسيب الحلوى .
- ١٠- الأدب المقارن : محمد غنيمى هلال .
- ١١- الأدب المقارن : نجيب العقيقى .
- ١٢- أدب المهجر : عيسى الناعورى .
- ١٣- آراء فى الشعر والقصة : خضر الولى - مطبعة دار المعرفة - بغداد ١٩٥٦ .
- ١٤- أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجانى - تعليق رشيد رضا ، وأحمد المراهى . وخفاجى .
- ١٥- الأسس الفنية للنقد : عبد الحميد يونس .
- ١٦- أسس النقد الأدبى عند العرب : أحمد أحمد بدوى .
- ١٧- الأسس الجمالية فى النقد العربى - عز الدين إسماعيل - القاهرة ١٩٥٥ .

- ١٨ - الأسلوب : أحمد الشايب .
- ١٩ - الأصول الفنية للأدب : عبد الحميد حسن .
- ٢٠ - أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب .
- ٢١ - إعجاز القرآن للباقلاني - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - دار الجيل - بيروت .
- ٢٢ - أعاصير مغرب : للعقاد .
- ٢٣ - أغاني أبي شادي : أحمد زكي أبو شادي .
- ٢٤ - الأقبوصة في الأدب العربي الحديث : عبد العزيز عبد المجيد .
- ٢٥ - « إيون » لأفلاطون - ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلجاري .
- ٢٦ - ألوان : طه حسين .
- ٢٧ - البدیع لابن المعتز - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي - ١٩٤٥ القاهرة .
- ٢٨ - البدائع زكي مبارك .
- ٢٩ - بعد الأعاصير : عباس محمود العقاد .
- ٣٠ - البلاغة العربية : سيد نوفل .
- ٣١ - البلاغة المصرية واللغة العربية : سلامة موسى .
- ٣٢ - البناء الفني للقصة العربية . محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٣٣ - بين الأدب والنقد : محمد خفاجي ، محمد نايل .
- ٣٤ - البيان العربي : بدوى طبانة .
- ٣٥ - البيان والتبيين : أبو عثمان الجاحظ - بتحقيق عبد السلام هارون ، وتحقيق السندوبى أيضاً .
- ٣٦ - تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي : أحمد الإسكندري .
- ٣٧ - تاريخ الإمام الشيع محمد عبده : رشيد رضا .

- ٣٨- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد إبراهيم- ١٩٣٧ - القاهرة .
- ٣٩- التطور والتجديد في الشعر الأموي : شوقي ضيف القاهرة ١٩٥٩ .
- ٤٠- توفيق الحكيم الفنان الحائر : إسماعيل أدهم .
- ٤١- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : بدوى طبانة ١٩٦٤ .
- ٤٢- تيارات أدبية بين الشرق والغرب : إبراهيم سلامة .
- ٤٣- ثقافة الناقد الأدبي : النويهي .
- ٤٤- ثورة الأدب : محمد حسين هيكل .
- ٤٥- جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث : د . عبد العزيز الدسوقي .
- ٤٦- جدد وقدماء : مارون عبود- دار الثقافة ببيروت .
- ٤٧- الحاشية الكبرى : الدمنهوري .
- ٤٨- حافظ وشوقي : حسن كامل الصبري .
- ٤٩- حافظ وشوقي : الدكتور طه حسين .
- ٥٠- حديث الأرياء : الدكتور طه حسين .
- ٥١- الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية : محمد غنيمي هلال .
- ٥٢- الحياة الأدبية في العصر الجاهلي : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٣- الحياة الأدبية بعد ظهور الإسلام : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٤- الحياة الأدبية في العصر العباسي : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٥- الحياة الأدبية في الأندلس والعصر العباسي الثاني : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٦- الحياة الأدبية بعد سقوط بغداد : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٧- الحياة الأدبية في عصر بني أمية : محمد عبد المنعم خفاجي .
- ٥٨- الحيوان : أبو عثمان الجاحظ- تحقيق عبد السلام هارون .

- ٥٩- خطوات في سبيل النقد : يحيى حقى .
- ٦٠- دراسات في النقد الأدبي : محمد عبد المنعم خفاجى - ١٩٦٤ .
- ٦١- دراسات في نقد الأدب العربى : بدوى طبانه .
- ٦٢- دراسات في الأدب المقارن : محمد عبد المنعم خفاجى ١٩٦٣ .
- ٦٣- دروس في تاريخ آداب اللغة العربية : معروف الرصافى .
- ٦٤- دار الطراز : يحيى العلوى القاهرة ١٩١٤ .
- ٦٥- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات .
- ٦٦- دلائل الإعجاز : عبد القاهر الجرجاني - طبعة المنار ١٣٣١ م ، وطبعة المكتبة المحمودية بتحقيق المراغى - وطبعة مكتبة القاهرة بتحقيق المؤلف .
- ٦٧- الديوان : عباس محمود العقاد ، وإبراهيم عبد القادر المازنى .
- ٦٨- دمقس وأرجوان - مارون عبود .
- ٦٩- ديوان حافظ : حافظ عبود .
- ٧٠- ديوان الرصافى : معروف الرصافى .
- ٧١- ديوان ناجى : إبراهيم ناجى .
- ٧٢- ديوان من وراء الغمام : إبراهيم ناجى .
- ٧٣- ديوان ليالى القاهرة : إبراهيم ناجى .
- ٧٤- ديوان أزهار الذكرى : مصطفى عبد اللطيف السحرى .
- ٧٥- ديوان الحماسة : شرح المرزوقى القاهرة ١٩٥١ .
- ٧٦- ديوان الحماسة : شرح محمد عبد المنعم خفاجى .
- ٧٧- الزهاوى وديوانه المفقود : هلال ناجى - القاهرة ١٩٦٣ .
- ٧٨- الشوقيات المجهولة : محمد صبرى - القاهرة ١٩٦١ .

- ٧٩- ديوان العقاد - أربعة أجزاء .
- ٨٠- ديوان الشيبى : محمد رضا الشيبى .
- ٨١- ديوان شكرى : عبد الرحمن شكرى .
- ٨٢- ديوان شوقى (الشوقيات) : أحمد شوقى .
- ٨٣- ديوان المازنى : إبراهيم عبد القادر المازنى .
- ٨٤- رائد الشعر الحديث - جزءان - الطبعة الثانية ١٩٥٥ - محمد خفاجى .
- ٨٥- رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى ، بتحقيق كامل كيلانى .
- ٨٦ رسالة الغفران : تحقيق بنت الشاطىء .
- ٨٧- الرمزية فى الأدب العربى : درويش الجندى .
- ٨٨- رسائل النقد : رمزى مفتاح .
- ٨٩- رواد الشعر الحديث : مختار الوكيل .
- ٩٠- رواية قمباز فى الميزان : عباس محمود العقاد .
- ٩١- الرؤية الإبداعية فى شعر الممشرى - د . عبد العزيز شرف .
- ٩٢- رواية مصر الجديدة : فرح أنطون .
- ٩٣- الذوق الأدبى : أرنولد بنيت - ترجمة على الجندى .
- ٩٤- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى - القاهرة ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢ .
- ٩٥- السرقات الأدبية : بدوى طبانة .
- ٩٦- شاعر الإنسانية : روكس العزى .
- ٩٧- شعر الثورة فى الميزان : أحمد أحمد بدوى .
- ٩٨- الشعر المصرى بعد شوقى : محمد مندور .
- ٩٩ - الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث : مصطفى عبد اللطيف السحرى
- القاهر ١٩٤٨ .

- ١٠٠ - الشعر والشعراء : ابن قتيبة - القاهرة ١٣٢٧ هـ .
- ١٠١ - شعراء العرب المعاصرون : أحمد زكى أبو شادى .
- ١٠٢ - شعراء مجددون : مصطفى عبد اللطيف السحرى .
- ١٠٣ - شعراء مصر وبيتاتهم فى الجيل الماضى : عباس محمود العقاد .
- ١٠٤ - شعراء معاصرون : مصطفى السحرى ، هلال ناجى .
- ١٠٥ - شوقى شاعر العصر الحديث : شوقى ضيف .
- ١٠٦ - شيوخ الأدب الحديث : حبيب زحلاوى .
- ١٠٧ - كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري - القاهرة ١٣٢ هـ .
- ١٠٨ - صور من الأدب الحديث - ٤ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٠٩ - ضياء الدين بن الأثير وجهوده فى النقد : محمد زغلول سلام .
- ١١٠ - طبقات الشعراء : ابن سلام - القاهرة ١٩١٣ :
- ١١١ - عبد القاهر والبلاغة العربية : محمد عبد المنعم خفاجى - ١٩٥٢ .
- ١١٢ - عبد القاهر الجرجانى : أحمد أحمد بدوى ١٩٦٣ .
- ١١٣ - التجديد فى الأدب المصرى الحديث . عبد الوهاب حمودة .
- ١١٤ - عابر سبيل للعقاد .
- ١١٥ - عشرات حافظ الأدبية واللغوية والنحوية : محمد عبد الباسط بركات .
- ١١٦ - العقد الفريد : ابن عبد ربه الأندلسى ٣٢٨ هـ - القاهرة ١٩٣٥ .
- ١١٧ - علم البيان : بدوى طبانة .
- ١١٨ - على المحك مارون عبود .
- ١١٩ - على السفود : مصطفى صادق الرافعى .

- ١٢٠ - العمدة لابن رشيق القاهرة ١٩٢٥ تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد .
- ١٢١ - عيار الشعر : ابن طباطبا العلوى .
- ١٢٢ - الغربال : ميخائيل نعيمة : بيروت ١٩٥١ .
- ١٢٣ - فصول من الثقافة المعاصرة : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٤ - فصول فى الأدب والنقد : طه حسين .
- ١٢٥ - فصول فى النقد والأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٦ - فصول من النقد عند العقاد : محمد خليفة التونسى .
- ١٢٧ - فصول فى النقد : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٢٨ - فلسفة الجمال : جارىت - ترجمة عبد الحميد يونس ، ورمزى يسى ، وعثمان نوية .
- ١٢٩ - فحولة الشعراء للأصمعى : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٣٠ - فن الشعر لأرسططاليس : ترجمة عبد الرحمن بدوى القاهرة م ١٩٥٣ .
- ١٣١ - فن الأدب - المحاكاة - لسهير القليماوى . القاهرة ١٩٥٤ .
- ١٣٢ - فن القصص : محمود تيمور القاهرة ١٩٥٤ .
- ١٣٣ - فن القصة محمد يوسف نجم بيروت ١٩٥٥ .
- ١٣٤ - فن القصة القصيرة : رشاد رشدى .
- ١٣٥ - الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث : محمود حامد شوكت القاهرة ١٩٥٦
- ١٣٦ - فن القلة الأدبية : محمد عوض محمد .
- ١٣٧ - فنون الأب : تشارلتن - ترجمة زكى نجيب .
- ١٣٨ - الفن زماهه فى الشعر : شوقى ضيف .

- ١٣٩ - الفن ومذاهبه في الشعر : شوقي ضيف .
- ١٤٠ - في النقد الأدبي : شوقي ضيف .
- ١٤١ - في الأدب الحديث : عمر الدسوقي .
- ١٤٢ - في الأدب المصري المعاصر : عبد القادر القط - القاهرة ١٩٥٥ .
- ١٤٣ - في الأدب والنقد : محمد مندور .
- ١٤٤ - فن القول : أمين الخولي .
- ١٤٥ - في أصول الأدب : أحمد حسن الزيات .
- ١٤٦ - قصة الأدب في مصر - ٥ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٧ - قصة الأدب في مصر - ٤ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٨ - قصة الأدب في الأندلس - ٥ أجزاء - محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٤٩ - قصة الأدب في الحجاز : عبد الله عبد الجبار ، ومحمد خفاجي .
- ١٥٠ - في الميزان الجديد : محمد مندور .
- ١٥١ - قدامة بن جعفر والنقد الأدبي : بدوى طبانة
- ١٥٢ - القصص في الأدب العراقي الحديث : عبد القادر حسن الأمين .
- ١٥٣ - القصة العراقية قديماً وحديثاً : جعفر الخليلي .
- ١٥٤ - القصة في الأدب العربي الحديث محمد يوسف نجم .
- ١٥٥ - القصة في سورية : شاكر مصطفى .
- ١٥٦ - قضايا الشعر المعاصر : أحمد زكي أبو شادي - تقديم محمد عبد المنعم خفاجي .
- ١٥٧ - قضايا الشعر المعاصر : نازك الملائكة .
- ١٥٨ - قضايا الفكر في الأدب المعاصر : وديع فلسطين .

- ١٥٩ - فراعند النقد الأدبى : لاسل أبر كرومى ، ترجمة محمد عوض .
- ١٦٠ - قواعد الشعر : ثعلب - تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى القاهرة ١٩٤٨ .
- ١٦١ - القومية والاشتراكية فى شعر الرصافى : هلال ناجى بيروت ١٩٥٩ :
- ١٦٢ - قيم جديدة : عائشة عبد الرحمن .
- ١٦٣ - الكامل : المبرد - القاهرة ١٩٣٦ .
- ١٦٤ - اللغة الشاعرة : عباس محمود العقاد .
- ١٦٥ - المثل السائر : ضياء الدين بن الأثير - تحقيق أحمد الحوفى ، وبدوى طبانة .
- ١٦٦ - مجدودون ومجترون : مارون عبود .
- ١٦٧ - المجلد فى فلسفة الفن : بندتو كروتشه - ترجمة سامى الدويى .
- ١٦٨ - ما الأدب : سارتر - ترجمة الطرابيشى ، وهلال .
- ١٦٩ - محاضرات عن خليل مطران : مندور .
- ١٧٠ - المفتاح للسكاكى .
- ١٧١ - المدخل إلى النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال .
- ١٧٢ - مذاهب الأدب : محمد عبد المنعم خفاجى .
- ١٧٣ - المذاهب الأدبية : ماهر حسن فهمى .
- ١٧٤ - مسرحيات شوقى : محمد مندلور .
- ١٧٥ - المسرحية : عمر الدسوقي .
- ١٧٦ - المسرحية فى الأدب العربى الحديث : محمد يوسف نجم .
- ١٧٧ - مطالعات فى الكتب والحياة . عباس محمود العقاد .
- ١٧٨ - مع العقاد : شوقى ضيف - سلسلة اقرأ عدد ٢٥٩ .
- ١٧٩ - المعارك الأدبية : أنور الجنندى .

- ١٨٠ - معروف الرصافي : بدوى طبانة .
- ١٨١ - مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربى : أنيس المقدسى .
- ١٨٢ - المقدمة : عبد الرحمن بن خلدون - المطبعة البهية القاهرة .
- ١٨٣ - مقدمة ترجمة الإلياذة : البستاني - القاهرة ١٩٠٤ .
- ١٨٤ - من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده : محمد خلف الله أحمد القاهرة ١٩٤٧ .
- ١٨٥ - منهج البحث في تاريخ الآداب : لانسون - ترجمة محمد مندور .
- ١٨٦ - مناهج الدراسة الأدبية : شكرى فيصل .
- ١٨٧ - مجلة الهلال : عدد خاص عن طه حسين فبراير ١٩٦٦ .
- ١٨٨ - من نافذة التاريخ - جزماء - مجلة المقتطف ١٩٥٠ - أحمد أبو شادى .
- ١٨٩ - الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء : المرزبانى القاهرة ١٩٣٢ .
- ١٩٠ - الموازنة بين أبى تمام والبحترى : الأمدى - القاهرة ١٩٤٤ .
- ١٩١ - موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس - القاهرة ١٩٥٢ .
- ١٩٢ - نظرات في فكر العقاد . عثمان أمين : المكتبة الثقافية ١٥٣ .
- ١٩٣ - النقد الأدبى : أحمد أمين .
- ١٩٤ - النقد الجمالى : غريب روز .
- ١٩٥ - النقد الأدبى - أصوله ومناهجه .
- ١٩٦ - النقد الأدبى سهير القلهاوى .
- ١٩٧ - النقد الأدبى من خلال تجاربى : مصطفى عبد اللطيف السحرى .
- ١٩٨ - النقد والنقاد المعاصرون : محمد مندور .
- ١٩٩ - النقد الأدبى ومدارسه الحديثة : ستانلى هايمان - ترجمة إحسان عباس ، ومحمد يوسف نجم .

- ٢٠٠- النقد المنهجي عند العرب ؛ محمد مندور .
- ٢٠١- نظرية العلاقات أو النظم : محمد نايل .
- ٢٠٢- الشعر الفني- زكى مبارك : القاهرة ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ .
- ٢٠٣- نقد الشعر : قدامة بن جعفر القاهرة شرح المؤلف - ١٩٨٠ .
- ٢٠٤- نقد النثر : المنسوب لقداما - القاهرة ١٩٣٨ .
- ٢٠٥- نقد الشعر في الأدب العربي : نسيب عازار .
- ٢٠٦- نماذج بشرية : محمد مندور - ١٩٥٦ .
- ٢٠٧- النقد الأدبي : لفيف من الكتاب .
- ٢٠٨- الوساطة : القاضي الجرجاني القاهرة ١٩٤٥ .
- ٢٠٩- الوسيلة الأدبية : المصطفى .
- ٢١٠- وحدة القصيد في الشعر العربي : محمد عبد المنعم خفاجي
- ٢١١- يا طالع الشجرة : توفيق الحكيم .
- ٢١٢- يسألونك : عباس محمود العقاد .

فهرس موضوعات الكتاب

٥	تصدير
٩	تمهيد
٢١	الباب الأول : الشعر وتيارات النقد
٢٣	الفصل الأول : القصيدة العربية وموازن النقد
٢٣	تعريف
٢٣	عناصر القصيدة
٢٤	كيف ننظم القصيدة
٢٨	رأى أفلاطون في الشعر
٢٨	نقد أرسطو للشعر
٢٩	الحكم على القصيدة
٣٤	الحكم في النص الأدبي
٤٣	الفصل الثاني : عناصر الأثر الأدبي
٤٣	العاطفة ومزلتها في النص
٥٠	الفكرة في النص الأدبي
٥٠	الخيال ودوره في الأدب والشعر
٥٥	الصورة في الأدب
٥٥	مدلول الصورة
٥٦	عناصر الصورة
٦٣	الفصل الثالث : القصيدة العربية وموازن التحليل
٧٠	القصيدة الجديدة - قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر
٧٦	عمود الشعر العربي

٨٥	الباب الثاني : النقد العربي الحديث ونظرياته
٨٧	الفصل الأول : النقد العربي الحديث وتطوره
٩٠	النقد العربي القديم وآثاره في نقدنا الحديث
٩٨	نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني
١٠٧	الفصل الثاني : تيارات النقد الغربي وآثارها في النقد العربي الحديث
١١٢	مذاهب النقد الحديث
١١٩	الفصل الثالث : المناهج النقدية الجديدة في النقد العربي الحديث
١٣١	الفصل الرابع : الأسس الحديثة في نقد الشعر
١٣٧	مدرسة فرويد وعالم اللاشعور
١٤٠	التجربة الشعرية
١٤٤	الوحدة العضوية للقصيدة
١٥١	الباب الثالث : المدارس الكبرى في النقد الحديث
١٥٣	الفصل الأول : المدارس النقدية الحديثة
١٥٣	المدرسة الكلاسيكية
١٥٤	المدرسة الرومانتيكية
١٥٥	المدرسة الواقعية
١٦١	المدرسة البرناسية
١٦٦	المدرسة الرمزية
١٧٦	المدرسة السريالية
١٧٨	مدرستا الفن للفن والفن للحياة
١٨٠	المدرسة الوجودية
١٨١	المدرسة الإنسانية
١٨٥	مدرسة اللامعقول
١٨٧	المدرسة الطليعية
١٨٩	مدرسة الالتزام في الشعر

١٩١	الفصل الثاني : مدرسة ربط النقد بالعلوم الإنسانية
١٩١	صلة النقد بعلوم اللغة
١٩١	النقد وعلم النفس
١٩٣	علم الجمال والنقد
١٨٥	صلة النقد بعلم الاجتماع
١٩٥	نقد هذه المدرسة
١٩٩	التحليل البنيوي للنص
٢٠٣	الفصل الثالث حول المذاهب النقدية
٢١٥	الباب الرابع : النقد العربي الحديث والتطور
٢١٧	الفصل الأول : النقد الأدبي العربي بين المحلية والعالمية
٢٢٥	الفصل الثاني : أعمال نقدية معاصرة
٢٣٥	الفصل الثالث : رواد النقد العربي الحديث
٢٤١	الفصل الرابع : تراجم مفصلة لبعض النقاد
٢٤١	محمد مندور
٢٥٢	شوقي ضيف ناقدًا
٢٥٨	السحرتي ناقد من جيل الرواد
٢٧١	عبد العزيز شرف ومنهجه النقدي
٢٨٣	الباب الخامس : النقد ومنهج للتجديد
٢٨٢	الفصل الأول : من أجل نظرية جديدة في النقد
٢٩٢	الفصل الثاني : منهج في النقد
٣٠٠	النقد ودوره في الأدب العالمي
٣٠٣	الفصل الثالث : في نقد القصة
٣٠٥	خاتمة الكتاب
٣٠٧	مصادر الكتاب
٣١٩	فهرس الكتاب

هذا الكتاب

هذا الكتاب تناول مدارس النقد عندنا وعند الغربيين ، ويختلف أفكار هؤلاء وهؤلاء ، كما أنه دراست تناولت مدارس ومذاهبه ومواقفه وربطت بينه وبين النقد العربي القديم بصلات من التحليل لعناصر العمل الأدبي وخصائصه وألوانه ، وأوصت باختيار النماذج الجيدة التي ترسخ في نفوس الدارسين والناشئين ، إلى غير ذلك من بحوث ومسائل غاية في الأهمية والدقة معاً .

كما تناول أنواع المدارس النقدية من عاطفية ونفسية وواقعية وتوجهاتها وأن العاطفية منها ترى أن الإبداع تعبير مباشر عن الذات ، وأن العمل الأدبي تعبير عن المشاعر التي تجيش في صدر الأديب ، ومن رواد هذه المدرسة «أنا تول فرانس» الذي قال : إن النقد مغامرة يقوم بها العقل بين الأثار الأدبية ، ومنهم «أوسكار» الذي يرى أن النقد يجب أن يخلق شيئاً جديداً ، وترى المدرسة النفسية أن الإبداع تعبير عن شخصية الأديب ومعرفته ومعرفته شاملة ودقيقة ، وترى الواقعية أن الأدب تعبير عن المجتمع وعن البيئة وتفرعت عن هذه المدرسة مدارس النقد التاريخية والاجتماعية والمادية والجدلية التي نادى بها ماركس .

ويرى المؤلف أن النقد فن شخصي يعتمد على الثقافة والبصيرة النفاذة أكثر مما يعتمد على المذهبية ، وأن النقاد الموهوبين أكثر نفاذاً من أولئك الذين يسبحون بالقواعد والأصول الفنية ، وإنما يجنى الأدب والنقد ثمرات نافعة إذا عمل النقاد في محبة وتسامح وتواضع على خير الأدب ، وإعلاء شأن الأدباء الموهوبين على اختلاف توجهاتهم وثقافتهم وأدبهم .

« الناشر »



طبعة • نشر • توزيع

٢٩٠٩٩١٨ - رقم القيد - ٢٠٢٢ - الرقم

2000年12月1日

AL-DAN AL-MASHA'AH AL-LUBMANIAH
HARBIYAH AL-KHAWARIZMIYAH

الدار المصرية اللبنانية

۱۶ شارع عبدالخالق لبروت - طهران ۳۹۷۳۵۱۵ - ۹۷۶۳

PRINTING — BINDING — DISTRIBUTION

2. 303743-JUSTICE FAX JOURNAL CABLE BARRIADO